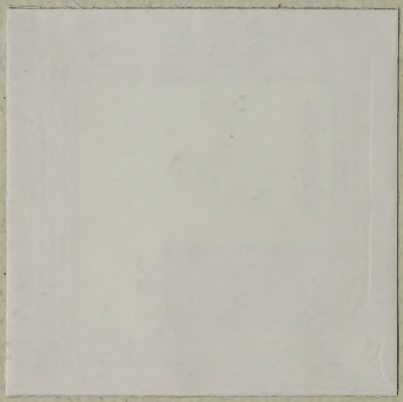
SCHNAASE,Karl, Niederländische Briefe.Hrsg.:W.Beyrodt. ca.XXV,552 S.
Münch.1980.geb.(Nachdr.d.Ausg.Stuttg.1834) ca. 78.--



Ulrich Middeldorf

Niederländische Briefe

von

Karl Schnaase.

Sprenger
AS

Stuttgart und Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1834.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Vorrede.

Diese Briefe sind das Resultat einer wirklichen, nicht fingirten Reise durch Holland und Belgien, und zwar in den Sommermonaten des Jahrs 1830, kurz vor, und zuletzt noch während des Aufstandes der südlichen Provinzen. Sie machen aber nicht darauf Anspruch zur Kenntniß oder Würdigung dieser politischen Bewegungen beizutragen, welche nur da erwähnt werden, wo sie sich nicht abweisen ließen. Die Aufmerksamkeit des Reisenden ist vielmehr ausschließlich auf die Werke der älteren Kunst gerichtet. Auch hierüber haben seine Mittheilungen nicht ganz den Charakter gewöhnlicher Reisebriefe, sie entbehren den Vorzug des Leichten, Scharfen, Anregenden, sie geben aber auch nicht bloß rohe, unverarbeitete Notizen. Sie gehen vielmehr aus einem Geiste hervor, dem es Bedürfniß ist, das Neuerworbene mit frühern Anschauungen in Einklang zu bringen, und nicht eher, als diese Arbeit vollendet ist, fortzuschreiten.

Durch diese persönliche Eigenthümlichkeit nahm die Reise einen bedächtigern Gang an. Ein Zufall

trug dazu bei, sie in das Historische der Kunst tiefer einzuführen, und ihr selbst den Schein einer gewissen Regelmäßigkeit zu geben. In Holland ist die Malerei des siebzehnten, in Brabant die des sechszehnten Jahrhunderts bis auf Rubens, in Flandern die Eyck'sche Schule des fünfzehnten einheimisch. In architektonischer Beziehung lernt man in Holland nur Späteres, in Brabant die letzte und reichste, in Flandern eine frühere Periode des gothischen Baues kennen. Vorgothische Monumente aber finden sich auf der ganzen Küstengegend nicht, sondern nur im Innern des Landes. Dadurch daß die Reise, aus rein persönlichen Gründen, in der eben angedeuteten Art, von Osten nach Westen fortschritt, kam also der Reisende zuerst mit der spätern Kunst, weiterhin mit immer frühern Epochen in Berührung, und hatte zuletzt einen ziemlich vollständigen Cursus der Geschichte der christlichen Kunst unwillkürlich durchgemacht. Freilich in umgekehrter Ordnung, indessen ist es für das tiefere Verständniß vielleicht nicht unvortheilhaft, wenn wir, anstatt wie gewöhnlich leicht in die Vorzeit hinüber zu springen, ihr entgegen gehen, und so die große Entfernung, die uns von ihr trennt, fühlbarer ermessen.

Die unmittelbare Anschauung führte zwar nur auf die Entwickelung der christlichen Kunst. Da aber jede Periode die Totalität des menschlichen Wesens enthält, und da mithin in jeder sich alle spiegeln, so

konnte es nicht fehlen, daß das ganze Gebiet der Kunstgeschichte mehr oder weniger berührt wurde, und hierdurch entstand es wieder, daß die Kunst nicht bloß an sich, sondern auch in ihrer Beziehung nach außen, in ihrem Verhältniß zur Natur, zur Sitte und Religion betrachtet werden mußte. Weil endlich die Kunst eben so wohl bestimmend für das sonstige Daseyn des Menschen, als dadurch bestimmt ist, so fanden sich bei dieser Gelegenheit nicht bloß Resultate für sie, sondern auch durch sie, für die Geschichte im weiteren Sinne.

Hieraus ergibt sich ungefähr, wovon diese Blätter handeln. Sie sind: Beiträge zur Geschichte der Kunst im doppelten Sinne, einmal, indem sie Notizen, Thatsachen, Zusammenstellungen und Berichtigungen einzelner Daten enthalten, dann aber auch durch größere Uebersichten und Blicke in den innern geistigen Zusammenhang der Kunstepochen. Sie werden hiedurch in gewissem Sinne Beiträge zur Theorie der Kunst, wenigstens dadurch, daß sie das Verhältniß mancher hergebrachten Sätze zu der geschichtlichen Entwickelung näher ins Licht stellen. Besonders aber werden sie Beiträge zur Philosophie der Geschichte, einer Disciplin, welche eben so sehr Erfahrungswissenschaft wie a priori ist, und für welche die Gestalt der Kunstgeschichte eine unbestrittene Wichtigkeit hat.

In allen diesen Beziehungen sind aber nur Beiträge geliefert, Betrachtungen, wie sie die augenblicklichen Umgebungen des Reisenden anregten, und deren allgemeinen Werth der Verfasser dahin gestellt lassen muß. Manche von ihnen zeigen vielleicht den Charakter ihrer zufälligen Entstehung in einer gewissen Einseitigkeit, welche Schwäche indessen den Vortheil gewährt, etwas herauszuheben, was im systematischen Vortrage wenig oder gar nicht berührt seyn würde.

Inhalt.

Erster Brief.

Rheinreise von Köln nach Rotterdam. Landschaftliche Bemerkungen. Nymwegen, Rotterdam und Delft, Eigenthümlichkeiten holländischer Städte. . . . . Seite 1

Zweiter Brief.

Scheveningen. Im Haag. Der Grafenhof, die Bibliothek, das Museum. . . . . S. 16

Dritter Brief.

Ueber Landschafsmalerei.

Beschreibung der Landschaftsgemälde im Museum. Untersuchung über das Wesen der landschaftlichen Schönheit. Die Gestalt des Landes weiset physiognomisch auf den Geist des Volkes hin. Bedeutung der Architektur für die Landschaft. Mangel der Landschaft bei den Alten. Geschichtlicher Ueberblick über die allmähliche Entwickelung des Naturgefühls bei den Hebräern, bei den Griechen, im Mittelalter, bis zur Entstehung der landschaftlichen Kunst. Anfang und Fortgang derselben. . . . S. 25

Vierter Brief.

Ausflucht nach Leyden. Holländische Landsitze. Aeußeres der Stadt. Gemälde im Rathhause. Lukas von Leyden und Cornelis Engelbrechtsen. Antikensammlung. Bemerkungen über altchristliche, etruskische und indische Kunst. . . . . S. 55

Fünfter Brief.

Ueber Genremalerei.

Beschreibung der Bilder dieser Gattung im Haager Museum. Jan Steen. Gerhard Douw. Terburg. Von den Ursachen der Entstehung dieser Gattung. Verhältniß der Kunst zum Leben. Sie hält stets die Mitte zwischen der anerkannten Lehre und dem wirklichen Leben. I. Die Alten. II. Das Mittelalter. Vergleichung der Bildwerke mit den gleichzeitigen Dichtern. III. Die Neuern. Gegensatz von Italien und den nördlichen Ländern. Stillleben, Blumen und Früchte. . . . . S. 80

Sechster Brief.

Zwischen Rotterdam und Antwerpen. Gothische Kirchen in Holland. Verhältniß ihres Styls zu dem in Deutschland herrschenden. Auch hier zwei verschiedene Systeme des gothischen Baues, das westliche und das östliche. Das Ordensland der deutschen Ritter in Preußen. Die Gränze beider Bausysteme in Hessen. Ursachen dieser Verschiedenheit theils im Material, theils in den geistigen Verhältnissen dieser Gegenden. Gothische oder deutsche Architektur? . . . . . S. 157

Notizenblatt. Detaillirte Angaben über die Kirchen von Rotterdam, Delft, Haag, Leyden. . . . . S. 174

Siebenter Brief.

Antwerpen. Ueberblick der Stadt. Die Wälle. Kirmes. Die Bassins. . . . . S. 181

Achter Brief.

Der Dom von Antwerpen.

Betrachtungen über den verschiedenen ästhetischen Charakter des Innern und des Aeußern im Gebäude. Die antike Architektur hatte nur den Geist des Aeußern, die christliche nur den des Innern. Ihre verschiedenen Formen, Säulen und Gebälk, Pfeiler und Kreuzgewölbe gehen daraus hervor. Bedeutung des Pfeilerabstandes. Uebergang des gothischen Baues in den modernen. Ueber die Zeit der Erbauung des Antwerpener Doms. Historische Schlußbemerkung. . . . . S. 188

Neunter Brief.

Fernere Wanderung durch Antwerpen. Gemälde des Doms. St. Jakob. St. Paul. Frömmigkeit und Volksleben. . . S. 219

Notizenblatt über Kirchen und andere Gebäude. . . . . S. 227

Zehnter Brief.

Die Malerschule von Antwerpen.

Quintin Messys. Beschreibung seines großen Bildes. Sein Verhältniß zur Eyck'schen Schule, zu seinen Zeitgenossen und zu den Spätern. Weitere Entwickelung der hiesigen Malerei. Franz Floris und seine Schule. Franz Frank. Martin de Vos. Octavius van Veen. Das treibende Princip in dieser Periode ist eine würdige und lebendige Auffassung der menschlichen Gestalt. Rubens. Seine Bilder in der Vaterstadt. Abraham Janssens.

Auffassung der Gesichtszüge bei den Italienern und bei Rubens. Verhältniß des Körpers zum Gesichte. Vergleichung Rubens mit andern Schulen. Seine Schüler. Jordaens. Van Dyck. . S. 231

Eilfter Brief.

Gent. Reise dahin und Ankunft. Strafanstalt, Universität, Beguinen. Aeußeres der Stadt. Kirchenarchitektur und Malerei in Gent. . . . . S. 286

Notizenblatt. Die Kirchen. Das Museum. Privatsammlungen. . . . . S. 303

Zwölfter Brief.

Brügge. Die Stadt, der Markt, die Hallen. Ein Kirchenfest. Die hiesige Malerschule. Das Genter Bild. Was brachte die Kunst in Flandern zu so hoher Blüthe? Verhältniß der Kölner Schule zu der hiesigen. Wahrscheinliche Erzeugung derselben durch die Berührung deutschen und französischen Geistes. Johann Hemling. Spätere Maler in Brügge. . . . . S. 310

Notizenblatt. Die Kirchen. Die Akademie. Hospital St. Johann. Hemling oder Memling? . . . . . S. 332

Dreizehnter Brief.

Ueber den religiösen Ausdruck der Gemälde. Entsteht er durch die individuelle Frömmigkeit des Malers, oder geht er aus der Kunst selbst hervor? Er ist schon in der Architektur enthalten, und hängt auch in den andern Künsten mit dem Architektonischen, das in sie übergeht, zusammen. . . . . S. 363

Vierzehnter Brief.

Verhältniß der Kunst zur Religion in der Geschichte. Auch die Kunst ist Religion, Naturreligion, nothwendige Ergänzung der

geistigen Lehre. Beide vereint gehören zum vollen Daseyn der Menschheit; in der Geschichte herrscht bald das eine, bald das andere Element vor. Orientalische Periode, Hebräer und Aegyptier. Griechische, Vorherrschen der Kunst. Sehnsucht der Natur nach der Offenbarung. Zwiefaches Wesen derselben. Christliche Durchbildung der Natur. Wiederherstellung der Kunst und Natur. Warum blieb die höhere Kunst bei Raphael stehen? Rückkehr zur christlichen Auffassung durch das Verständniß der heidnischen. Resultate. . . . . S. 375

Fünfzehnter Brief.

Ypern. Courtray. Tournay. Der Dom. Andere Alterthümer. Sprechende Formen des vorgothischen Baues. Die Architektur mehr Zukunft und Vergangenheit als Gegenwart. . . S. 400

Notizenblatt über diese Städte. . . . . S. 420

Sechszehnter Brief.

Abweg nach Lille. Verschwinden der malerischen Anlage auf der französischen Sprachgränze. Malerische Anlagen bei den Engländern, Spaniern, Franzosen. Ueber Kunstanlagen der Völker. 1. Verhältniß der Künste zu einander. Das Gesetz der Reinheit und Trennung. Die poetische, bildliche, musikalische Richtung. Gattungen in jeder Richtung. 2. Einheit der Anlage und Verschiedenheit der Talente. Bei Einzelnen und bei Völkern. 3. Geschichtlicher Ueberblick der Theilung der Künste. Trennung bei Hebräern und Aegyptiern. Einheit bei den Griechen. Beides bei den christlichen Völkern. Theilung der Kunstanlagen im Norden, Entstehung derselben durch die politischen Verhältnisse. 4. Centrifugal- und Centripetalkraft im Systeme der Kunst. Architektonische, plastische, musikalische Stufe. Schlußbemerkung. S. 436

Siebzehnter Brief.

Brüssel. Aeußeres. Das Theater. Das alte Brüssel. Ausstellung. Löwen. . . . . S. 481

Notizenblatt über Lille, Valenciennes, Mons, Nivelles, Halle, Brüssel, Löwen. . . . . S. 491

Achtzehnter Brief.

Wanderung von Namür nach Dinant. Auf der Maas nach Lüttich. Revolutionsscenen. Aeußeres der Stadt. Maurische Reminiscenzen in christlichen Bauwerken. Maestricht. Aachen. Deutschland und die Nachbarn. Rückblick. . . . . S. 509

Letztes Notizenblatt. Dinant, Huy, Lüttich, Maestricht. S. 526

Erster Brief.

Rotterdam.

Nicht später, als es geschah, hätte ich gestern früh den flüchtigen Abschied an Ihrem Bette nehmen dürfen. Denn so schnell ich dem Führer durch die engen, in jener frühen Stunde zum Glücke einsamen Straßen folgte, so hörten wir doch schon von fern die Glocke des Dampfschiffes, und ich war kaum an Bord, als die Räder ihre tosende Arbeit begannen. Die weite Wendung des Schiffs zeigte noch einmal das Ufer in seiner ganzen Breite und ließ mich Abschied nehmen von dem lieben Köln und von den ehrwürdigen Alterthümern, die wir gemeinschaftlich so eifrig durchwandert hatten. Der Morgen war helle, daß die wunderlich geformten Umrisse des Siebengebirges im dunkeln Blau vollkommen deutlich sich erkennen ließen. Auch ihnen winkte ich Dank und Abschied zu, und bald flogen meine Gedanken über sie fort, zu meinen Lieben, von denen sie mich trennen. Doch

Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist,
Fliehe mit abgewendetem Blick.

Der Reisende darf die Wehmuth nicht hegen; sie bleibt ihm ohnehin nicht aus. Das freundliche Mülheim war mir schon, während ich starr und in Erinnerung verloren die blauen Berge im Auge hielt, unbemerkt vorübergegangen, und wenn ich nicht das Wenige, was die heutige Fahrt bietet, versäumen wollte, mußte ich mich bald in die Stimmung des Wanderers versetzen. Also courage, mon ami. Wenden wir uns zu den Reisegefährten. Eine Wanderung über die Länge des Schiffs zeigte sie nicht ungünstig zusammengesetzt, wenn auch nicht ungewöhnlich. Einige Britten, das unerläßliche Requisit eines Dampfschiffes, fehlten nicht. Einer von ihnen nahm meine Aufmerksamkeit zuerst in Anspruch. Eine große, gewaltig breite Figur, eingehüllt in Mollröcke und wollene Tücher von allen Farben, die Augen durch einen kolossalen

Schirm gesichert, hatte er im Vordertheile des Schiffs Platz genommen, das Gesicht nach Süden gewendet, vor sich einen Tisch mit Karten und Büchern. Neben ihm die etwas jüngere, schmächtige Gattin, hinter ihm der Diener. Die Beharrlichkeit, mit welcher er der Zukunft unsres Wegs den Rücken gewendet hielt, und sich um die Dinge erst bemühte, wenn sie vorüber waren, eine gewisse Unbeweglichkeit seines Wesens, und der ruhige Ernst, mit welchem er sein Studium betrieb, machten mich neugierig, und ich benutzte eine Gelegenheit mich in das Gespräch des Ehepaars zu mischen. Meine Nachweisungen wurden gut aufgenommen, und mein Eifer belohnt; denn wohl war es der Mühe werth, einen Reisenden kennen zu lernen, welcher die Welt — in aller Wirklichkeit — von seinem Lehnstuhle aus besieht. Seit mehreren Jahren gelähmt, und kaum im Stande wenige Schritte und auch diese nur mit Schmerzen zu gehn, hatte der alte Herr dennoch die Reiselust nicht verloren. Auf seinem Stuhle ward er daher an Bord des Dampfschiffes nach Ostende, auf Wasserwegen durch Brügge, Gent, Antwerpen, nach Rotterdam gebracht, und hatte auf seinem Stuhle unsre rheinischen Ufer gesehen. Nur, wo die Anstalten des Ausladens es nöthig machen, oder in den Städten, wenn er den Wagen bestieg, um sich durch die Straßen fahren zu lassen, trennt er sich von dem geliebten Stuhle, dem treuen, vielgereisten Gefährten, der ihn bald wieder nach London heimbegleiten wird.

Ein zweiter Engländer gab ein interessantes Gegenstück zu dem ersten, dem er nur in Wißbegierde glich. Ein ehrlicher Handwerker oder Krämer aus der City, hatte er die Reise ohne Karte oder Hülfsbuch, ohne die geringste Kenntniß des Landes, bloß geleitet durch die von irgend einem Freunde niedergeschriebene Angabe der Hauptorte zwischen London und Mainz, unternommen. Aber weit entfernt, sich mit gutmüthigem Anstarren der Dinge zu begnügen, wollte er die Reisekosten nicht verschwendet haben, sondern möglichst anschauen und möglichst viel notiren. So sprang denn die kleine, dürre, behende Gestalt von einem Ende

des Schiffes zum andern, um deutlicher zu sehen, was etwa sich näherte. Aber das Sehen war nur der kleinste Theil der Arbeit, denn nun mußte er, wenn auch nur wenige Häuser am Ufer standen, den Namen erfahren. Nach ächt englischer Weise wendete er sich aber an alle Andern, nur nicht an seine Landsleute, und verlangte, daß der Befragte, halb aus den englischen Worten, halb aus den Zeichen, seinen Wunsch errathen solle. Begierig hörte er dann die fremden Worte und Namen und notirte sie eifrig in eine unendlich kleine Schreibtafel, der Himmel mag wissen wie. Aber ehe dieß vollbracht, war das Schiff schon bedeutend weiter, jener erste Ort schon vorüber, und andre Gegenstände zeigten sich; da begann dann das Umherspringen, Fragen, Mißverstehen, Aufschreiben von Neuem. Nicht selten auch kam derselbe Ort, der erst in größerer Ferne seine Neugier rege gemacht hatte, nach einer Wendung des Stroms in einer veränderten Lage wieder, und wurde aufs neue der Gegenstand seiner Fragen. Da er diese tantalische Arbeit gewiß nicht ganz vergeblich haben will, so wird sich in irgend einem häuslichen Kreise Alt-Englands aus seiner Schreibtafel ein hübsches Stück geographischer Kenntniß verbreiten.

Kaum hatte ich Zeit gehabt, diese Curiositäten zu studiren, als ein plötzlicher Regenschauer uns vom Verdeck in die Kajüte trieb, und da hatte ich nun die übrigen Tagsgefährten in der Nähe. Wenig wäre dabei gewonnen gewesen, hätte mir nicht das Glück in dem überfüllten Raume eine günstige Nachbarschaft zugeführt: eine junge Frau aus Amsterdam, die mit ihrem auch noch jungen, aber kränklichen Manne aus Gastein zurückkehrte. Sie sprach das Deutsche, mit einem kleinen Ueberrest holländischer Schärfe, so zierlich und geläufig, plauderte so gescheidt und so freundlich, daß ich sie als eine gute Vorbedeutung begrüßte, und gern zurückblieb, als der Regen aufhörte. Was sie in meinem Vaterlande gesehen hatte, was ich in dem ihrigen sehn sollte, gab Stoff genug, und als ich endlich wieder in die obern Regionen aufstieg, hatten wir schon Zons im Rücken, und Neuß mit dem schweren Thurm sei-

ner alterthümlichen Kirche ragte von fern über das flache Land herüber. Die Ufer haben hier freilich allen Reiz verloren, aber der Strom selbst (ich weiß nicht, ob meine Vorliebe für den Vater Rhein mich besticht) scheint noch eine eigenthümliche Schönheit zu behalten. Seine Wellen fließen bei aller Schnelligkeit und Gewalt so ruhig und majestätisch; überall bilden sich große, spiegelhelle Wasserflächen, um welche, wie um Inseln, leichte Wellen spielen. Dann aber zeigt sich die ganze Kraft des Stroms wieder in einzelnen heftigen Wirbeln. Das Wasser selbst ist wie gegliedert, und fast zu einem Körper geworden. — Gegen acht Uhr legten wir bei Düsseldorf an, dessen freundlichen Gärten ich dießmal vorübereilen mußte. Obgleich zu so früher Stunde und an einer entfernten Stelle des Ufers, fehlte es doch nicht an Zuschauern für das immer neue Bild des Schiffes. Die Welt ist reisekrank und wird nicht müde, ihre Sehnsucht zu reizen. — Aber, was meinen Sie, ist ein Dampfschiff wohl ein poetischer Gegenstand? Trotz des Dampfs, und der Räder, und des schwarzen Cylinders — ich denke doch; den Burschen am Strande wenigstens muß es für einen Ersatz poetischer Anregung gelten, wenn das gewaltige, vorwärtsgreifende Thier mit allen verhofften Neuigkeiten und Ankömmlingen naht, wenn es anlegt, und nun eiliges Treiben am Ufer entsteht. Darum laufen sie so eilig herbei, und warten bis die Abfahrt vollendet ist. Da kommt der Abschiedsmoment; freundliche, wohlwollende, glückwünschende Grüße von allen Seiten, Händedruck und theilnehmende Worte; selbst der kältere Freund umarmt ungewöhnlich bewegt den Scheidenden; aber die Glocke ertönt; man reißt sich los; aufs Neue arbeiten die Räder, und Alles kehrt zur Ruhe zurück. Freilich nicht immer Alles! — Doch was kümmern uns die Zurückbleibenden, mir war es recht, zunächst weil uns wieder etwas freundlichere Ufer bevorstehn. Hier fängt das Deichland an, wenn auch nicht zu vergleichen mit der Schönheit der Berge, ist es doch ein entschiedener Charakter und, wenigstens im schnellen Ueberblicke unsrer Fahrt, nicht ohne Reiz. Auch der Strom hat seine Geschichte. In

den gebirgigen Ufern verlebt er seine romantische Jugend; da hat das Mittelalter gehaust, Ritter und Mönch theilten sich dort in die Herrschaft. Auf die engen Schluchten sehen drohend die Burgen herunter, in den breitern, sonnigen Stellen des Thals haben Klöster sich angebaut, Dörfer umher sich angesiedelt. Wo die Berge aufhören, war für beide wenig zu thun, im Deichlande konnte nur das Gewerbe sich rüstig ausbreiten. So ist es auch hier. Aber die Niederungsgegenden des Rheins sind nicht wie die der Elbe und Weichsel durch Sandstrecken entstellt, sondern überall bis dicht an den Strom grünend und selbst häufig bebaut. Städte und Dörfer wechseln schnell; auch manche Schlösser zeigen sich, ehrenfest, viereckig, mit Thürmen, mehr zur Zier als zur Wehr; und am Horizonte begränzen Hügelreihen die weite Fläche.

Unsrer pfeilschnellen Fahrt fehlte es nicht leicht an einem Augenpunkte. Zuerst Kayserswerth, am rechten Ufer, mit gewaltigen Trümmern einer Burg Friedrichs Barbarossa, wie auch wir Deutschen ihn nennen mögen. Dann Uerdingen zur Linken; bald aber wieder rechts in einiger Entfernung Duisburg mit einer stattlichen Kirche und dahinter die Berge des schönen Ruhrthals. Kaum sind wir dem Mündungsorte, Ruhrort, vorüber, und kaum sind die schwarzen Wellen des einfließenden Wassers vom weißern Rheine am Ufer allmählich erdrückt, so nähern sich wieder die Hügel in Westen, und bei Rheinberg sehen wir schon, über die Krümmung fort, die Thürme von Xanten. Doch nun wendet der Strom, und wir sind bei Wesel. Ueber die befestigte Insel führt die Brücke zum linken Ufer, wo sonst Büderich lag, das, im letzten Kriege verbrannt, an andrer Stelle aufgebaut ist. Wesel selbst zeigt uns wenig von seinen Festungswerken; aber die hohe gothische Kirche gibt in ihren großen Fenstern schon andres Material und andern Styl als die oberrheinischen Bauten zu erkennen. Jetzt traten auch wieder die Doppelthürme von Xanten hervor. Ob wirklich eine Schaar von flüchtigen Trojanern unter Xanthus Führung sich hier angesiedelt — die Chronikenschreiber behaupten es, und nennen

ihre Stadt: Neu-Troja; ob wirklich hier der Held der Nibelungen, Siegfried, geboren — wird nicht so sicher seyn, als daß der Boden noch immer fruchtbar an römischen Alterthümern ist. Aber auch diese waren es nicht, die Ihren Freund wie ein gewaltiger Magnet bis auf die äußerste Spitze des Schiffes zogen. Sie errathen es, denn Sie kennen meine antiquarische Neigung und kennen die Stiftskirche als eines der vollendetsten Gebäude des vierzehnten Jahrhunderts, das überdieß ausgezeichnete Gemälde von Johann von Colcar und Bernhard von Orley enthält. Die Stadt liegt noch fern vom Rheine, aber das scharfe Sonnenlicht ließ dennoch etwas von der reichen Architektur erkennen. Freilich nur Nahrung für meine Sehnsucht. Doch es galt Ulyssisch und ohne Wachs vorüberzufahren. — Entfernter noch als Xanten zeigte sich der Clever Berg, ziemlich allein stehend, der letzte gegen das flache Land hin. Die Schönheit der Gegend von Cleve wird gerühmt. Wo die Höhe, auch die geringe, an die Ebene gränzt, gibt es nimmer ein gefälliges Ganzes für das Leben, selten ein schönes für den Maler. — Auf dem rechten Ufer zeigt sich nun Rees, dicht am Strome liegend, ziemlich malerisch, mit mehrern alten Gebäuden. Ganz vorn eine schöne gothische Kirche, vom Strome bedroht und durch Bollwerke geschützt. In der Mitte des Städtchens ist eine neue Kirche mit zwei Thürmen, und darin auf Säulen gestellten, durchsichtigen Glockenhäuschen; so die Grundformen und zum Theil die Wirkung des frühern christlichen Styls mit den Gliedern der antiken Architektur verbindend. — Etwas weiter kamen wir bei Emmerich, der preußischen Gränzstadt, vorüber auf holländisches Gebiet. Bald dehnt der Rhein sich immer breiter aus, fast wie ein See, bis wo er sich theilt und wir, die Waal beschiffend, Nymwegen nahen. Gegen vier Uhr, nach achtstündiger Fahrt, langten wir an. Eine Menge Waaren erwarteten das Schiff und gaben uns eine viertelstündige Frist, um wenigstens das Aeußere der Stadt zu sehen. Die Lage ist schön; in Holland sind wir, aber noch nicht völlig im Lande der Canäle. Hügel

umgeben die Stadt, theils noch amphitheatralisch mit Häusern besetzt, theils in einen weiten Park verwandelt. Auf der südlichen Höhe liegt, von Bäumen umgeben, ziemlich malerisch, ein kleines achteckiges Gebäude, so viel man von ferne sieht im Style des Mittelalters, das die gefällige Tradition aber Karl dem Großen oder gar den Römern zuschreibt. Schon die nächsten Umgebungen des Ufers zeigen, daß wir die Gränze überschritten haben. Der deutsche Charakter ist plötzlich verschwunden. Schmale Häuser, häufig von Ziegeln, ohne Anwurf, große, sehr breite Fenster, deren Scheiben wenig hinaufgeschoben sind, grade nur soweit, daß die ehrbare Hausfrau, schwarz gekleidet oder in dunkeln, großgeblümten Stoffen, das Schauspiel des Ufers genießen kann. Sie scheint geschäftlos, und auch nach der Entfernung unsres sehenswerthen Schiffes wird der Hafen ihr Unterhaltung gewähren müssen. Denn hinter den Scheiben sind Vorhänge mancher Gestalt, bunte und weiße, glatte und gefaltete, und nur soweit aufgezogen, daß man sitzend hinaussehen kann, ohne dem Zimmer das angenehme Halbdunkel zu entziehn, das zum holländischen Begriffe des „makkelyk" „gemächlich" gehört. Das englische Comfortable, das spanische Sosiego, und jenes niederländische Wort, alle bezeichnen einen Zustand der Bequemlichkeit, aber wie wenig gleichen sie sich! Schaulust ist eine natürliche Folge dieses ruhigen Lebens, und während die Frauen beharrlich an den Fenstern blieben, hatten die Männer sich zahlreich, meistens nicht ohne die bekannte thönerne Pfeife am Ufer eingefunden. Heute aber bot es ihnen eine Gestalt, die gegen ihre ruhige Weise seltsam contrastirte. Ein junger Schweizer war es, der sein Glück in America versuchen wollte. Da hatte er sich denn einen leichten, gebrechlich aussehenden Nachen gekauft, auf dem die Flagge seines Landes lustig wehte, und war von Lauffen abwärts bis hieher geschwommen. Der Sohn der Berge, so schlank und so kräftig, von der Sonne gebräunt, mit schönen Zügen und wildem Blicke, sah wohl danach aus, daß er seinen kecken Plan durchführen werde. Die Pelzmütze

verwegen auf dem Kopfe, sonst in Leinen gekleidet und die braune Brust weit entblößt, schien er, wie seine Berge, oben den Winter, unten den Sommer darzustellen. In einem Seehafen wollte er seinen Nachen verkaufen, und sich selbst auf ein Schiff verdingen. Aber je näher dem Ziele, mochte er wohl um so ungeduldiger werden; so wollte er dann, an das Dampfschiff seinen Nachen anhängend, noch heute bis Rotterdam kommen, und kaum glaubte er unserm Schiffsführer, daß sein Nachen den schnellen Zug und die hinten zusammenschlagenden Wellen nicht ertragen würde. —

Endlich waren die Güter an Bord; wir trieben weiter. Immer eigenthümlicher wurden nun die Ufer. Weithin in der unbeschränkten Fläche ziehen sich Wiesen, im allerfrischesten Grün, bald offen, bald durch Deiche geschützt; wohlgenährtes Vieh lagert darauf; hinten am Horizont stehn hohe Windmühlen wie Thürme, aber vorn kleine Wäldchen im üppigsten Baumwuchse; freundliche Häuser mit spiegelhellen Fenstern; oder kleine gothische Kirchen sehen über die Deiche, auf denen hölzerne, wunderlich geformte und bunt bemalte Wägelchen leicht hingleiten. Wagen und Deich und Bäume und alle frischen Farben wiederholen sich noch frischer im klaren Spiegel des Stroms. So hat man schon hier, ohne noch das Land betreten zu haben, das Gefühl der niederländischen Landschaft, die Eigenthümlichkeiten, welche die Richtung des Lebens wie der Kunst bestimmen mußten. Dieser weiche, unzuverlässige Boden ist zur schnellen That nicht bestimmt; gegen das schnell wachsende Wasser hilft weder Kraft noch Entschluß; nur Vorsicht und Geduld. Der Sinn für die Form wird hier nicht angesprochen, wo die Fläche immer gleich ist. Der Sinn für die Farbe bildet sich aus und mit ihm die Freude am sinnlich ruhigen Leben, welches das Verdienst wie der Genuß der Vorsicht ist. —

Etwas näher kamen wir dem Städtchen Tuil, am rechten Ufer, wo das Schiff kurze Zeit anlegte. Ohne umgebendes Gehölz scheinen auch die kleinern Orte Hollands nicht zu seyn. Die alte Kirche und die freundlichen Häuser,

herüberragend über das frische Grün und am Ufer die wohlgekleideten, ehrenfesten Bürger mit ihren Pfeifen gaben auch hier ein behagliches Bild. Immer breiter wird nun der Strom, da die Arme der Maas sich mit ihm vereinigen; aber er bleibt klar und ruhig ohne Seebewegung. Weiter entfernen sich die Ufer, und nur die schweren Thürme am Horizont bezeichnen die Städte. Land und Wasser scheinen sich gleich in die Fläche zu theilen. Bei der Insel Bommel fahren wir nahe genug vorüber, um die bunten Gartenhäuser hinter dem Damme zu sehn. Denn am Einfluß des letzten Arms der Maas zeigt man uns Leveſtein, einst das Gefängniß des Hugo Grotius, auch jetzt ein befestigtes Schloß. Worcum blieb ferner, aber bei Gorcum lagen wir einige Minuten still. Schon eine größere Stadt, mit Wällen umgeben, wohl mehr gegen das Wasser als gegen den Feind. Ueber den breiten Canal hat man den Blick in das Innere der Stadt, wo Häuser und Speicher mit dunkeln, wohl erhaltenen Farben, und einzelne vollbelaubte Bäume sich im unbewegten Wasser spiegeln. Alles zusammen gibt wieder ein höchst nationelles Bild. Freilich könnte man die holländische Stadt schon an der Form ihrer durch die gradlinigen Canäle bestimmten Straßen im Grundrisse erkennen.

Bis hieher hatte die Sonne geleuchtet; sie war untergegangen, als wir aus der Waal in einen schmalen graden Canal einbogen, der sie mit dem Leck verbindet. Nichts als der heitre Himmel und der Glanz des Wassers blieb sichtbar neben der dunkeln Fläche des einsamen Landes; endlich verkündeten die Umrisse großer Seeschiffe die Nähe der Handelsstadt, und bald leuchteten einzelne Lichter. Aber nur einzelne, denn es war Mitternacht; der ungünstige Wind hatte uns aufgehalten, und nur in den Gasthöfen am Quai schien noch Leben. Bald waren auch wir gelandet und schliefen die erste Nacht auf holländischem Lager.

Scheveningen . . . . . .

So weit hatte ich gestern Morgen geschrieben, als Bernhard eintrat. Nicht zufrieden mir, wie ich gebeten, Nachricht und Bezeichnung unsrer Wohnung im Badeorte vorauszusenden, war unser gefälliger Freund selbst gekommen; mit gewohnter Genauigkeit vorherberechnend, daß noch Zeit blieb, mir Rotterdam und Delft zu zeigen und zur Nacht mich in die neue Heimath einzuführen. Ohne Säumen traten wir daher unsre Wanderung an, die, denn Sie kennen ja meine gewissenhafte Gewohnheit, zuerst nach den kirchlichen Alterthümern führt. Reich war die Ausbeute freilich nicht, und Freund Bernhard hatte in seiner Weise Recht, sich anfangs zu weigern, ich aber in meiner, darauf zu dringen. Außer dem eigentlich Architektonischen (mit dem ich Sie heute verschone) zeigen die alten Kirchen Hollands nichts als eben einige Gräber, und auch diese haben selten ein andres Interesse, als was ihnen der Name des Verstorbenen gibt. Streng hat die Kirche hier aus der Zeit des Bildersturms einen der Kunst feindlichen Geist erhalten; selbst der Anblick des Gebäudes ist verkümmert; denn um die Kanzel herum ist in der Mitte der Kirche ein hohes Gerüst mit amphitheatralisch aufsteigenden Bänken errichtet, das, eine Kirche in der Kirche bildend, den Ueberblick der Perspective völlig hemmt. Freund Bernhard, der sich als Wirth und Führer in den Sehenswürdigkeiten des Landes für mich den spätern Ankömmling betrachtete, war daher mit diesem unbelohnten Gange unzufrieden, mehr als ich, der ich wie alle Suchenden an Täuschungen mich längst gewöhnt habe. Indessen hatte es ihm doch Gelegenheit gegeben, mich durch das Innere der Stadt zu führen. Unter den schattigen Alleen am Ufer der Maas, wo mein Gasthof liegt, ist es still und einsam, aber in den engen Straßen drängen sich Schleifen und Karren, Schiffer und Fuhrleute, rauchende, geschäftige Commis, und was alles das Treiben der Handelsstadt mit sich bringt, bunt und lärmend durch einander. Die Bauart ist mehr bequem als freundlich. Die Häuser, tief und mit schmaler Vorderseite, scheinen selbst die Form der Schiffe

angenommen zu haben, die mitten in der Stadt auf den breiten Canälen vor ihnen liegen. Das untere Stockwerk ist häufig hoch aber getheilt zu Vorrathsräumen und Hangestuben benutzt; darüber bezeichnen große Fenster mit glänzenden Scheiben die geräumigen Gemächer, den Aufenthalt des Luxus, während die obern, schon sehr hochliegenden Zimmer klein, für Kinder und Diener angewendet scheinen. Die untere Bekleidung des Hauses ist häufig in Marmor, gewöhnlich dunkel, glänzend und solide; weder in der eleganten Nüchternheit des neuesten Geschmacks noch mit den barocken Verzierungen des siebzehnten Jahrhunderts. Der Eindruck des Ganzen ist wie der einer ehrbaren, wirthschaftlichen Jungfer, mit derben Zügen, die in der Jugend nicht schön oder anziehend waren, aber in reifern Jahren wohl erhalten, verständig und gutmüthig erscheinen. Wie bei ihr das dunkle, anständige, häusliche Kleid in seiner steifen Glätte ein Beweis der Reinlichkeit, aber auch der Sorgfalt ist, die unvermeidlichen Spuren wirthschaftlicher Thätigkeit weniger auffallend zu machen, so trägt die holländische Stadt auch überall, trotz des glänzenden Marmors an den Pfosten und des blanken Messings an den Thüren, eine Neigung zu dunkeln Farben zur Schau. Unter den öffentlichen Monumenten ist des gelehrten Erasmus Statue bekannt, doch nur — weil sie den Namen trägt. Die Börse, inwendig ein geräumiger Hof mit Säulengängen, zeigt von außen die einfachste Form: drei höhere Pavillons durch zwei niedrigere Mitteltheile verbunden. Ganz in natürlichem Stein gebaut, gibt sie den Eindruck kaufmännischer Sicherheit und nützlichen Luxus. Sie steht jetzt ein Jahrhundert (gegründet 1722) und gibt Stoff zu einer Parallele mit den neu errichteten Gebäuden dieser Art, die mit reicher, höchst geschmückter Anlage beginnen, aber gewöhnlich kaum Vollendung erhalten.

Doch meines freundlichen Führers eigentliches Ziel war die Marine, in die uns ein Empfehlungsschreiben seines Bankiers an den Vice-Admiral nach Ortssitte den Eingang verschaffen sollte. Der Weg aus dem Innern der Stadt war

weit, aber noch weiter die Erfüllung unsrer Wünsche. Denn als wir angelangt sind, der Pförtner unser Schreiben angenommen und durch die weitläuftigen Räume an den Befehlshaber weiter befördert hat, erhalten wir nach langem Harren die Antwort, die Herren hätten so eben nicht Zeit, das Schreiben zu lesen; und man vertröstet uns auf eine halbe Stunde. Bernhard faßt sich; er erinnert sich der Gemäldesammlung eines Privatmanns in nicht gar großer Entfernung, und wir lassen uns dahin führen. Allein auch dieß vergeblich, Posttag ist heute, Alles sehr beschäftiget. Zum Glück erheiterte mich Bernhards Heftigkeit und ihn meine Geduld bei dieser ersten Erfahrung von der Sitte des Landes. Wir ließen uns noch durch einige nahe Straßen führen und langten dann wieder an der Marine an. Die Einlaßordre war inzwischen wirklich ertheilt, jedoch nur auf die Schiffe, nicht auf die Kriegsvorräthe, was ich ungefährlicher aber auch uneingeweiheter Beschauer mir gern gefallen ließ. Die eigentlichen Schaustücke sind die beiden Boote des Königs. Das Ruderboot, überaus leicht und geschmackvoll gebaut, scheint in dem engen Raum unter den goldnen Säulen des Zelts nur die Familie des Königs aufnehmen zu können. Ist der Beherrscher des niederländischen Wasserstaats auch nicht weniger mit der See verbunden, wie jener Verlobte des adriatischen Meers, so darf er sich doch nicht mehr der lästigen Ostentation unterwerfen, die den gekrönten Sklaven des venetianischen Adels auf dem Bucentauro umgab.

Für weitere Fahrten ist das Dampfschiff bestimmt, das im engen Raume zwei Wohnzimmer, Speisesaal, Schlafkammern für das königliche Paar und das Gefolge enthält, — Alles freilich in höchst verjüngtem Maßstabe, aber mit möglichster Sorge für Bequemlichkeit und Eleganz. Wenn auch nicht so zierlich gebaut wie jene kleine Yacht, muß es in seinen glänzenden Farben, prangend mit dem Löwen des oranischen Hauses in leuchtender Vergoldung, auf den Wellen schaukelnd, sich prächtig ausnehmen. Wie vorher der Bucentauro, fielen mir hier die Prachtschiffe ein, mit welchen

(nach der Erzählung wenn ich nicht irre Diodors von Sicilien) einer der ägyptischen Ptolemäer und Hiero von Syrakus wetteiferten, auf welchen Tempel und Säulengänge, Hallen und Kunstwerke in ägyptischem und griechischem Geschmacke zu finden waren. Und doch war auch Hiero, wie jener Doge auf dem Bucentauro, nur der Beherrscher einer Stadt. Seemacht, Handel und Reichthum sind immer in Verbindung gewesen, und Holland hat keine Ausnahme gemacht. Aber während bei den andern als Viertes sich die Prachtliebe anschloß, trägt der König des neunzehnten Jahrhunderts den Sieg der Mäßigkeit über den Tyrannen der alten Welt und den republicanischen Fürsten des Mittelalters davon. — Freilich müssen Sie aber auch in den Räumen zum Bau der Kriegsschiffe hier nicht die kolossalen Vorrichtungen des venetianischen Arsenals wiederfinden wollen. Indessen wird auch nur der Neubau, nicht die Herstellung im Innern der Marine vorgenommen, und weithin dehnen sich die Bassins, die mit ihr in Verbindung stehn. — Doch nun war es hohe Zeit geworden, unsre Reise fortzusetzen. Um Zeit zu gewinnen, hatte Bernhard den Landweg der beliebten Fahrt auf den Schuyten vorgezogen, und, als wir erst aus den Straßen der Stadt heraus waren, flogen wir leicht über den wohl erhaltenen, mit scharfgelegten Ziegeln gepflasterten Weg, zwischen unabsehbaren Wiesen hin. Von Zeit zu Zeit unterbrach wohl eine Maierei, mit glänzend geputzten Gefäßen, oder eine kolossale thurmartige Windmühle den einförmigen Anblick. Das Beste war, daß wir zeitig genug Delft erreichten, um uns mit Muße umschauen zu können. Nach dem geschäftigen Treiben der Handelsstadt fällt die tiefe Stille des einsamen Delft um so mehr auf, aber nicht unangenehm. Die Häuser wohl erhalten und verwahrt, mit wenigen, bequem ersteiglichen Stockwerken, in reinlichen Backsteinen, mit dunkel leuchtenden Spiegelfenstern, die Straßen wenig belebt, mit Gras bewachsen, aber auch mit vollen schattigen Linden besetzt; in der Mitte der Canal mit dem wellenlosen völlig klaren Wasser, dunkel leuchtend wie

jenes Spiegelglas der Fenster; — Alles stimmt sehr wohl überein und gibt den Eindruck eines höchst behaglichen Lebens, das in den Häusern gegen den Winter, in der Kühle am Wasser gegen die Sommerhitze Schutz findet, besonders aber vor allem störenden Geräusch gesichert ist. Es begreift sich, wie man daran Geschmack finden kann, zumal wenn man ein Holländer ist, der von seinen Renten lebt.

Manche ältere öffentliche Gebäude geben der Stadt ein ehrwürdiges Ansehen. Gleich am Thore empfängt uns das große, festungsähnlich auf einer Insel zwischen Canälen gebaute Staatsarsenal der ehemaligen Republik. Aber nicht bloß durch diese Mauern erinnert Delft an den Waffenruhm der Vorzeit. Es birgt auch das Grab, und die Todesstelle des Gründers der batavischen Freiheit, Wilhelms von Oranien. Jenes, in einer der Kirchen, ist reich und würdig, und immerhin ein tüchtiges Kunstwerk. *) Vier allegorische Gestalten, welche das Bild des Helden umgeben, Religion und Vorsicht, Gerechtigkeit und Freiheit, sind eine Umwandlung jener alten Cardinaltugenden; Prudentia, im Mittelalter die treue Gefährtin und fast die verwechselte Zwillingsschwester der Theologie, war neuerlich zu weltlich geworden, und die Religion selbst hat daher ihre Stelle eingenommen. Die Stärke aber hat der jungen Freiheit Platz machen müssen, gleichsam durch eine rednerische Figur statt der Tugend des Prinzen ihre That. Ueber der ruhenden Gestalt des Bestatteten streckt Fama die Posaune des Ruhmes hinaus; leicht auf der Kugel schwebend, in unzweifelhafter Nachahmung des Mercurs von Johann von Bologna. Freilich fehlt dieser Gestalt mit dem lastenden Gewande der Reiz der kecken, zierlichen Haltung des fast noch fliegenden Gottes auf jenem Vorbilde, indessen ist es ein tüchtiges Werk des Erzgusses. Wenn es aber auch von den Einheimischen zu sehr gepriesen wird, wer mag mit ihnen darüber rechten? Die Dankbarkeit für den Gründer der Nationalität, die Trauer, welche bei seiner Bestattung

*) Der Künstler H. de Kayser aus Utrecht vollendete es 1621.

das Volk fast zur Verzweiflung trieb, *) wirken auch jetzt noch nach, und finden eine Beruhigung in dem Lobe des Monuments.

Eine andre Stelle gibt ein noch lebhafteres Andenken an die That, welche jene Trauer des Volks so herbe machte, der Prinzenhof, vormals das Schloß der Fürsten von Oranien, jetzt zur Caserne umgewandelt, wo Wilhelm von Oranien, der Vorsichtige und Glückliche, der Egmonts Schicksale und dem Tode in der Schlacht entgangen war, in der sichern Stille seines Palastes durch meuchlerischen Angriff fiel. Ein Mord, der durch seine Nebenumstände das Abscheuliche jedes andern Verbrechens übertrifft. Jener einsame, unkriegerische Tyrann, der, weil seine Feldherren im offnen Kampfe den edeln Gegner nicht besiegen konnten, zwischen seinen Andachtsübungen auf Meuchelmord denkt, ist schon ein verhaßtes Bild. Indessen die Heimlichkeit wäre noch ein Anerkenntniß der Schuld gewesen. Hier aber genügte nicht der Dolch eines gedungenen Mörders, sondern Philipp wagte es, im öffentlichen Aufrufe durch ungeheure Versprechungen den Meuchelmord selbst, die ganze verbrecherische Natur des Menschen zu seinem Bundesgenossen zu machen. Eben so empörend ist auch die Vorsicht des Mörders, der den vorsichtigsten Prinzen zu täuschen, sein Vertrauen zu erwerben, geheimen Zutritt zu ihm zu erlangen wußte, um mit Ruhe eine Gelegenheit abzuwarten, welche die Flucht erleichtern könnte. Diese gelang ihm zwar nicht, er erhielt die Strafe seines Verbrechens, aber seine Erben genossen unverkürzt den Lohn, den Philipps Mandat verheißen hatte. Noch sieht man an der Wand die Spuren der Kugeln, und ich konnte sie, so leicht meine Phantasie sonst solchen Reminiscenzen widerstrebt, nicht ohne Schauder betrachten.

So viel von Delft. Denn von dem Rathhause und einigen

*) Nullum unquam funus tanto populi luctu et prope desperatione celebratum est.

Hugo Grotius.

andern stattlichen Gebäuden der letzten Jahrhunderte und von den unbedeutenden Ueberresten aufgehobener Klöster, zu denen täuschende Nachrichten mich lockten, ist nichts zu sagen, und die ältern Kirchen, die freilich in meinem Notizenbuche nicht fehlen, übergehe ich wenigstens heute, um Sie noch in meine neue Wohnung einzuführen. Es war bereits Abend, als wir durch den Haag, und durch das Wäldchen bis Scheveningen fuhren, und hier vor dem bestimmten Hause anhielten. Unsre wohlbeleibte Wirthin, nach nordholländischer Weise unter der Haube mit gewaltigen Goldblechstücken prangend, empfängt uns mit so viel Freundlichkeit, als sich mit höchster Ruhe verbinden läßt; ihre zahlreiche Descendenz begleitet den Fremden mit stummer Neugier bis in das Zimmer, das gehörig gestrichen, versehen mit dem wollnen Fußteppich, der hier keinem Sommer weicht, mit unzähligen Vorhängen der Fenster, mit Thee- und Kaffeegeräth auf Tischen, Schränken und Kamin, nichts an holländischer Bequemlichkeit entbehrt. Das reinliche und geräumige Bett, nach Schiffsweise in einem Wandspinde angebracht, nahm mich bald auf, und heute Morgen habe ich schon von der See Posseß genommen.

Zweiter Brief.

Scheveningen.

Neulich sprach ich als Ankömmling, heute bin ich eingewohnter höchst zufriedener Badegast. Ohne gerade zu der Eremitenschaar aus Jouy's Orden zu gehören, neige ich sehr zu der geselligen Einsamkeit und dem geschäftigen Nichtsthun, kurz zu dem idyllischen Leben eines städtischen Einsiedlers, und da kommt mir denn im Badeorte die Nähe der Stadt trefflich zu statten. Meine Tagesordnung beginnt mit dem Wasser; möglichst frühe eilen wir an den Strand zum Bade. Dann der kurze, beeilte, erwärmende Gang dicht an der Welle, wo ihr kräftiger Hauch noch nicht mit der Luft des Landes gemischt ist; darauf nach dem Frühstücke, das, wie Sie wissen,

ein

ein dankbarer Badegast in der Reihe seiner Genüsse nicht verschweigt, entweder ein ruhiger Vormittag in häuslicher Muße oder — und dieß gewöhnlich — der Gang nach der Stadt. Der Weg, ungefähr eine halbe Stunde, führt durch ein schmales, aber in aller Ueppigkeit holländischer Vegetation aufgeschossenes Lustwäldchen, das die dürren Umgebungen der Canäle auf einer Seite und des Dünensandes auf der andern verbirgt.

Die Stadt selbst, mit manchen breiten, palastartigen, oft geschmückten Gebäuden, mit schattigen besuchten Alleen, hat Manches mit den kleinern deutschen Residenzstädten gemein. Aber wenn diese beständig aussehn, wie die Langeweile eines Sonntag Nachmittags, an welchem das Gewerbe feiert, das schöne Wetter die Bewohner vor die Thore gelockt hat, und nur wenige Uebelgelaunte oder Zögernde in den Mauern zurückgeblieben sind, so empfindet man im Haag mehr die behagliche Stille eines festtäglichen Morgens. Die deutsche Sitte, berechnet auf die ehrenhafte, unverhohlene Dürftigkeit des Beamten oder Gelehrten liebt schon an sich eine gewisse Sparsamkeit in allen Formen des Lebens, der Tracht und der Wohnung, die mit der Prätension vornehmer Muße nicht wohl vereinbar ist; um so wunderlicher contrastirt sie in den kleinen Residenzen, wo die geringen Mittel einen engen Zuschnitt nöthig machen, mit den Ansprüchen auf höfischen Luxus. In Holland dagegen ist Lebensweise und Bauart schon auf den Zustand des Rentners eingerichtet, der bei überflüssigem Reichthume und mäßigen Ansprüchen seine Muße benutzt, um sich ein Ideal der Bequemlichkeit zu schaffen, so daß die Sitte des Landes Formen erzeugt, an welche sich die Ruhe des Hoflebens leicht anschließt. Die wenigen größern Paläste ausgenommen, sind die meisten Häuser schmal, nur von Einer Familie bewohnt. Daher sieht man die Thüren selten geöffnet, die Fenster der obern, für Feste bestimmten Räume mit reinlichen Vorhängen sorgfältig verschlossen; die Zimmer des untern Stockwerks, unmittelbar auf dem Boden, ohne lästige Stufen, sind die

täglich bewohnten; aber auch hier erkennt der Vorübergehende nicht leicht durch die wenig aufgeschobenen Fenster, was sich weiter hinten, im Schatten der dichten Vorhänge, bewegt, wenn nicht etwa eine der blühenden Mädchengestalten, nach französischer Weise zierlich gekleidet, mitleidig mit dem Wanderer, sich nähert. Nur in den Thee- oder Kaffeestunden (und drei solcher Sonnenblicke hat jeder Tag) ist der neidische Vorhang ein wenig gelüftet, und man sieht die Familie um den besetzten Tisch vereint. So häuslich und wohlhäbig ist denn auch das Aeußere der Häuser, ohne Affectation von Pracht, möglichst einfach und gradlinig, aber doch mit Marmor und Metallarbeiten, wo sie nützlich sind, genügend verziert. Die Stille der Straßen erscheint daher nicht als Mangel oder Leere, sondern als eine Fortsetzung und Berücksichtigung des behaglichen Lebens im Innern des Hauses. Auch mag sie nur im Sommer, wo viele der reichen Familien auf ihren Landsitzen wohnen, auffallend seyn. Andre Straßen sind auch jetzt belebter und zeigen in ihren reichgeschmückten Kaufläden den Luxus, den jene einfachen Häuser in ihrem Innern verbergen.

Diesem bürgerlichen Styl entspricht das neue königliche Schloß vollkommen. Die schmale und sehr mäßig verzierte Außenseite nach der Straße zu verbirgt eine große Reihe höchst geräumiger, geschickt vertheilter und beleuchteter Säle, aber diese sind wieder, obgleich reich und elegant, in jenem einfachen, gradlinigen Styl des modernen, bürgerlichen Geschmackes, der die puritanische Strenge gegen Bilder und Lebensfülle auf den Luxus selbst angewendet hat. In den Wohnzimmern ist zwar eine kleine Sammlung meistens neuerer Gemälde, unter denen ich aber nichts von größerer Bedeutung bemerkte. Indessen konnte ich sie (wegen einer Herstellung jener Zimmer) nur am Boden aufgestellt und nicht vollständig betrachten.

Mehr im Innern der Stadt liegt die vormalige Residenz der Grafen von Holland, der Grafenhof, jetzt der Sitz der Generalstaaten, in den derben Formen des Mittel-

alters, festungsartig von Gräben eingeschlossen. An einer Seite stößt er an einen großen klaren Weiher, mit einer freundlichen Insel und ziehenden Schwänen, umgeben von alten schattigen Alleen. In dieser stillen freundlichen Gegend liegt auch die königliche Bibliothek, der ich für manche genußvolle Stunde dankbar bin. Ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, ist sie für historische Wissenschaften und sonst in den Fächern allgemeinern Interesse's, namentlich auch mit großen neuern Kupferwerken, sehr wohl ausgestattet und kann dem wissenschaftlichen Bedürfnisse des Weltmanns vollkommen genügen. Sie verdankt dieß größtentheils dem jetzigen Könige, dessen übrigens einfache und sparsame Weise durch die freigebige Sorgfalt für höhere Zwecke doppelt liebenswürdig erscheint. Das Gebäude, ursprünglich nicht zu diesem, sondern zur palastartigen Wohnung eines reichen Privaten oder Staatsmannes bestimmt, enthält in zwei Stockwerken eine Reihe durcheinandergehender Säle, in welchen die Bücher bequem und übersichtlich aufgestellt sind. In diesen hellen, wohnlichen Räumen, deren Fenster theils jene vordern Alleen, theils große Gärten zeigen, bei seltenem Besuche und der bereitwilligen Bedienung, vergißt man in einer öffentlichen Bibliothek zu seyn, und kann sich den glücklichen Besitzer träumen, der seine wissenschaftlichen Schätze mit Annehmlichkeit genießt. Es fehlt nicht an manchen typographischen Seltenheiten und einigen Manuscripten. In einem besondern Sale wird das Medaillencabinet bewahrt, und darin neben andern kleinern Antiken der berühmte Sardonyx mit dem triumphirenden Kaiser Claudius, bekanntlich eine der größten antiken Kameen. *) Nächst der Bibliothek und mehr als diese nimmt mich, wie Sie erwarten können, das Museum in Anspruch. Ein ehemaliges Palais der oranischen Familie, das „Moritshaus", in unmittelbarer Nähe des Grafenhofes, im Quadrat gebaut,

*) Jonge, Notice sur le cabinet des Médailles de S. M. le Roi des P. B.

freistehend und daher durchweg wohl beleuchtet, enthält es im obern Geschosse die Gemäldesammlung. Im untern Stockwerke finden Sie historische Merkwürdigkeiten mancher Art, namentlich ist ein ganzer Saal den Japanesern gewidmet, diesen, freilich etwas rauhen und schwierigen Freunden der Holländer. Da können Sie außer vielen einzelnen Waffen und Geräthschaften eine Nachbildung der Insel Desima sehen, mehr ein Gefängniß der wenigen holländischen Agenten, als eine europäische Colonie, darauf in kleinen Dimensionen die Gebäude, die Eingebornen in manchem gewerblichen Treiben, den japanesischen Papst oder Kalifen, den Dairi in feierlichem Aufzuge. In den andern Zimmern zeigt man Schiffsmodelle, Kunstarbeiten, manche Reliquien einheimischer Helden, Admiral Ruyters Waffen, das Kleid Wilhelms von Oranien, dann auch ein Modell des Häuschens Peters des Großen und dergleichen, ziemlich bunt durcheinander geworfen.

Meines Bleibens ist hier nicht lange, ich führe Sie zwischen einigen, artistisch werthlosen, großen Bildern die Treppe hinauf in das obere Reich, in die Gemäldegalerie. Möge das Schicksal Ihnen hier nicht, wie mir, beim ersten Besuche eine gesprächige Familie aus der Reisegesellschaft des Dampfschiffes zuführen, und Ihnen zumuthen, neben dem Vielen, das von den Wänden her, unabweislich und doch verwirrend, auf Sie andrängt, noch eine gute Zahl von sentimentalen und witzigen Bemerkungen und Fragen in sich aufzunehmen. Aber auch die Betrachtungen, die in mir bei späterer Einsamkeit hier allmählich reifen, und die Relation über das Einzelne der Sammlung will ich mir für künftige Briefe versparen, und Sie heute nur, wie ein Lohndiener vor namhafte Curiositäten hinführen, und dann weiter treiben. In den zwei großen Sälen, die nebst dem anstoßenden Cabinette den Kern der Sammlung enthalten, mache ich Sie nur flüchtig auf den großen Reichthum an Landschaften und Genrebildern aufmerksam, um Ihnen die beiden Meisterstücke, gleichsam die Wahrzeichen der Sammlung, zu zeigen: Rembrandts sogenannte Anatomie und Paul Potters jungen

Stier. Jenes Bild zeigt bekanntlich das Portrait eines Arztes und seiner Schüler, welchen er bei der Eröffnung eines vor ihm liegenden Leichnams demonstrirt, und ist noch gar nicht in jener kecken, bizarren Manier der meisten Bilder des Meisters gemalt, sondern in vollkommenster und gründlichster Ausführung, Modellirung und Portaitwahrheit. Eben darin zeichnet sich in andrer Art jener junge Stier aus, der in lebensgroßen Verhältnissen mit leichtem Pinsel in täuschender Wahrheit des Details dargestellt ist. Die ältesten Stücke in diesen, ausschließlich der ältern niederländischen Malerei gewidmeten Sälen sind eine Kreuzabnahme, welche man, gewiß nicht mit großer Sicherheit, auf Hammlings Namen getauft hat, und von Lukas von Leyden die Tochter Herodias mit dem Haupte des Johannes, halbe Figur, nicht großer Bedeutung. Alles Uebrige gehört späterer Zeit, hauptsächlich dem siebzehnten Jahrhundert an, fast ausschließlich den Holländern, wenig den Brabanter Malern.

Der rechte Flügel des Gebäudes bringt Sie in die neueste Zeit. Große Versammlungen von Grazien und Amoretten in milchigem Fleische und theatralische Darstellungen historischer Anekdoten, welche auch ohne nähere Prüfung das Anschließen an die neue französische Schule verrathen.

In andern Sälen finden Sie den geringen Besitz von italienischen, deutschen, französischen und spanischen Werken aufgestellt. Die deutsche Schule hat wenigstens ein Paar schöne Portraits aus Dürers und Holbeins Zeit, die französische eine vortreffliche Landschaft von Vernet, die italienische ist am schlechtesten repräsentirt. Die spanische zählt nur fünf Gemälde, darunter aber eine schöne Madonna von Murillos, und eine Landschaft von Velasquez, die schon durch die Seltenheit landschaftlicher Bilder aus dieser Schule interessant ist.

Schon nach dieser äußerlichen Anschauung der Galerie werden Sie einen Unterschied derselben von andern öffentlichen Museen bemerken. In Italien bemüht sich jeder Ort,

wenn er auch nicht auf eine selbstständige Schule im hergebrachten Sinne des Worts Anspruch macht, die frühe und sorgfältige Pflege der Kunst bei seinen Landsleuten nachzuweisen, und man lernt daher überall die Einheimischen kennen, oft unter ihnen treffliche Meister, die zufällig auswärts keinen Namen erlangt haben. Nicht selten verdanken wir diesem Localpatriotismus die Erhaltung älterer Werke, welche die letzten Jahrhunderte nicht zu würdigen verstanden, und die in fortlaufenden historischen Reihen die Gegenwirkung der verschiedenen Zeiten und der gleichen Oertlichkeit auf eine lehrreiche Weise zeigen. In Deutschland dagegen ist die frühere einheimische Kunst, selbst da wo sie blühete, in den vorigen Jahrhunderten, gerade als man die meisten der größern Galerien gründete, völlig vergessen, und erst neuerlich, nicht aus localen Rücksichten, sondern durch ein allgemeines Interesse an den Werken des Mittelalters, wieder bekannt geworden. Dafür war man aber in jener Zwischenzeit gegen alles Fremde empfänglich und dankbar, und in den Galerien sind daher italienische und niederländische Gemälde mit gleicher Liebhaberei vereinigt. In Holland haben die meisten Sammlungen weder den localen Charakter der italienischen, noch den kosmopolitischen der deutschen. Für diesen scheint der Sinn noch jetzt zu fehlen, und der Localpatriotismus hat so wenig gewirkt, daß selbst die großen Galerien im Haag und in Amsterdam von manchen bedeutenden einheimischen Meistern nichts enthalten. In der That hat der Bilderstürm die ältern Werke in zu großer Zahl zerstört, während die spätern durch Form und Gegenstand mehr der Privatliebhaberei als dem Nationalsinne zusagten und in alle Welt zerstreut sind. Indessen hat das Vaterland, wenn nicht in der Zahl, so doch in der Auswahl der zurückbehaltenen Bilder, seine Rechte geltend gemacht. Selbst die Liebhaber sind durch jeden Mangel der Vollendung oder Erhaltung leicht verletzt, und die beiden öffentlichen Sammlungen haben durchaus nur tadellose, auserlesene Stücke, so daß es scheint, als habe das reiche Land im verwöhnten Geschmacke

der größern Zahl sich entäußert, um das Köstlichste unvermischt zu besitzen.

Doch ich vergesse, daß ich heute nur den Cicerone machen will, und breche daher diese Betrachtung ab, die mir der Anblick von einigen hiesigen Privatsammlungen eingab, um Sie weiter zu führen. Von der Stadt indessen ist nichts mehr zu sagen, die wenigen öffentlichen Gebäude, Kirchen, ältere und neuere, Rathhaus, Theater sind ohne Bedeutung. Erfreulicher ist es zum Thore hinaus in den reizenden Busch (de Bosch) zu führen. Durch Anlage und Umfang erinnert er mehr an den Berliner Thiergarten, als an den Wiener Prater, indem er weniger schöne, großartige Alleen, als die Mannichfaltigkeit des Waldes zeigt. Größere Grasplätze, auf denen Rehe umherlaufen, enge Wege zwischen jungem Holze, freie Alleen von hochaufgeschossenen Linden, dichte Partien von uralten Buchen wechseln hier auf das anmuthigste. Aber die Schönheit der Anlage erhält doch ihren höchsten Reiz durch die Fülle des Bodens und die frische, üppige holländische Vegetation. Schon der Wuchs der Bäume ist hier eigenthümlich schön, da sie Zweige und Blätter nicht so tief unten tragen, wie bei uns, sondern erst in großer Höhe, und dadurch, wenn sie sich in den Gängen mit den schlanken Stämmen gegeneinander neigen, überaus luftige und mannichfaltig beleuchtete Wölbungen bilden. Wie dieses üppige Aufschießen des Holzes, so ist auch die unvergleichlich frische Färbung ohne Zweifel dem feuchten, saftreichen Boden und der wasserhaltigen Luft zuzuschreiben. Noch jetzt, im weiter vorgerückten Sommer, findet man überall das helle Grün des Frühlings, dem die ältern Landschaftsmaler sichtbar nachstrebten. So liegt in dieser Naturbeschaffenheit des Landes schon die Anregung, welche die hiesigen Maler wie die Venetianer zu Meistern des Colorits machte. Wo aber die Natur so wasserreich ist, da blühet der Handel, sinnliche Lebenszwecke und Ansichten werden die herrschenden, und bringen eine Sinnesart hervor, die auch in der Kunst mehr für die Pracht der Farben als für die ernstere Schönheit der Form empfänglich ist. Die Natur des

Landes als Vorbild, und die Sitte der Einwohner erzeugen daher gleichmäßig die Richtung der Kunst.

Durch die wechselnden Gänge des Wäldchens kommt man zum „Haus im Busche", einem jetzt königlichen Lustschlosse, architektonisch nicht bedeutend, aber gerühmt wegen seiner Gemälde. Es ist ein Denkmal ehelicher Zärtlichkeit, ein Mausoleum, welches die Wittwe des dritten Statthalters der vereinigten Provinzen (Friederich Heinrich, Sohn des großen Wilhelm von Oranien, 1647) diesem ihrem Gemahl errichtet hat. Ein achteckiger Saal, in der Mitte des Gebäudes durch beide Stockwerke durchgehend, durch eine Kuppel von oben beleuchtet, enthält in kolossalen Allegorien die Lebensgeschichte des Helden. Es ist ein „Luxemburg" im Kleinen, ebenfalls von Rubens Schülern ausgeführt. Die fromme Ungeduld der zärtlichen Wittwe mag den ohnehin schnellen Pinsel der rüstigen Meister mehr als gewöhnlich beeilt haben; denn in wenigen Jahren sind auch diese ungeheuren Gestalten, freilich nicht ohne Spuren der Eilfertigkeit, hingezaubert. Die Hauptwand nimmt ein gewaltiger Triumph ein, den der jugendliche Prinz über Feinde aller Art, Laster, Krankheiten, und was sie sonst bedeuten mögen, feiert. Jordaens ist der Maler, und seine sichere Hand ist in den Pferden, den allegorischen Jungfrauen und andern Nebengestalten nicht zu verkennen. Der arme bleiche Prinz, wahrscheinlich einem Portrait aus jüngern Jahren nachgebildet, in der bekannten geschmacklosen Mischung des antiken und modernen Costume's, nimmt sich dabei ziemlich nüchtern und verlegen aus. Die große Zahl der übrigen Stücke (sämmtlich in Oel von van Thulden, Zoutman, de Bray, Grebber, Lievens, Hondhorst und Cäsar van Everdingen ausgeführt) zeigen das Leben des Prinzen von seiner Geburt an, wo Pallas ihn aus den Händen seiner Mutter empfängt, bis zu seinem Ende. Zu dem Besten gehört eine Gruppe waffenschmiedender Cyklopen, wenn ich nicht irre von Lievens. Auch die übrigen Bilder haben, obgleich nicht Meisterwerke, dennoch die Vorzüge der Rubensschen Schule,

kräftige Färbung und kühne, wenn auch nicht correcte, Zeichnung und Gruppirung. Allein gerade dadurch machen sie hier eine um so unangenehmere Wirkung. Denn bei der schwachen Beleuchtung des Saals und dem nachgedunkelten Hintergrunde der Malereien gewinnt die Modellirung der Gestalten an Kraft, so daß sie in körperlicher Rundung von allen Seiten auf den Beschauer heranschreiten und ihm durch ihre barock phantastische Ausstattung gespenstisch drohen. Der arge Contrast, den das Streben nach voller Wirklichkeit gegen den allegorischen Mißbrauch der Gestalten in Rubens Schule bildete, wurde mir hier deutlicher als je.

Doch genug von diesen fürstlichen Herrlichkeiten, um in meinem stillen Fischerdorfe zu ruhen.

Dritter Brief.

Unter den Schätzen der Galerie haben mich zuerst die Landschaften vorzugsweise beschäftiget und manche Betrachtungen angeregt. Ehe ich diese mittheile, lassen Sie mich ordnen, was ich hier gesehen habe.

Die ältesten Landschaftsmaler, die wir hier finden, sind Roland Savery (1576—1639) und Johann Breughel (1589 bis 1642), der Sammetbreughel, wie ihn seine Zeitgenossen zum Unterschiede von andern Kunstgenossen benannten, nicht etwa zur Bezeichnung eines weichen Pinsels, sondern nur wegen seiner Kleiderpracht. Diesen lernen wir zunächst auf einem großen Bilde, das Paradies darstellend, kennen. Rubens hat darauf die Gestalten der Ureltern mit großer Sorgfalt und Vollendung, Breughel aber das Landschaftliche gemalt. Die Gegend ist eben, im reichsten Pflanzenwuchse dargestellt; an beiden Seiten ziehen sich dichte Baumgruppen bis gegen die Mitte, wo wir durch eine Oeffnung die Tiefe des Waldes und das Feld, und darauf das saftige Grün der

jugendlich üppigen Vegetation in allen Abstufungen bis zum scharfen Lichte gewahr werden. Selbst an den Stämmen der Bäume schimmert dieses helle Grün durch, fast leuchtend, als ob die Pflanzenwelt im Paradiese eine ewige Jugend gehabt, mit dem kräftigen Wuchs reifern Alters die zarte Faser und das saftreiche Zellgewebe junger Sprossen vereint habe. Ich lasse dahin gestellt seyn, in wie weit dieß nur Folge des Ausbleichens der nicht völlig haltbaren Farbe oder des Vortretens des Ultramarin sey. Jedenfalls gibt es hier, in Verbindung mit den mannichfaltigen Farben und Gestalten der Thiere, ein zwar buntes, aber nicht unharmonisches und höchst lebendiges Bild jugendlicher, sinnlicher Frische und des Reichthums der Urwelt.

Savery scheint auf einem andern Bilde ein ähnliches Ziel gehabt zu haben, indem er Orpheus darstellt, der die Thiere durch sein Saitenspiel herbeilockt. Die Formen des Landes sind nicht mehr völlig eben; dunkle Berge zeigen sich an den Seiten, aber nahe gerückt und nur als Träger des dichten Waldes, der sie bedeckt. Die Schatten sind dunkler, als bei Breughel, aber wo das stärkere Licht einfällt, tritt auch hier jenes helle Grün, leuchtend wie das erste Laub des Frühlings, hervor.

In einer kleinern Landschaft von Breughel, in der Rotenhammer als Staffage die Flucht nach Aegypten gemalt hat, gestattete der enge Raum nicht die reiche Ausführlichkeit und bunte Fülle jenes großen Bildes; aber der große Wechsel von Licht und Schatten, der übrigens nicht unharmonisch ist, gibt einen ähnlichen Eindruck.

Nahe bei dem zuletzt erwähnten kleinen Bilde Breughels finden wir, in ähnlicher Größe, eines seines Zeitgenossen, des Adam Elzheimer (geboren zu Frankfurt 1574, gestorben zu Rom 1620). Wenn man eine Gegend durch ein verkleinerndes Glas sieht, so erhält sie schon dadurch einen eigenthümlichen Reiz. Das Auge sieht ihre einzelnen Theile so vollständig, wie es nach der wirklichen Entfernung geschieht, und dennoch zeigen sich die Verhältnisse der Größe so, als ob

die Gegenstände weit entlegener wären. Sie erscheinen daher in mehr als natürlicher Klarheit und Zierlichkeit. Aehnlich verhält es sich mit den Landschaften dieses Malers. In dem kleinen Raum seiner Tafeln ist eine Aussicht über weit geöffnete, höchst mannichfaltige Gegenden; vielfältig bricht sich das Licht; dunkel beschattete Wäldchen und hellglänzende Wasserflächen, Berg und Thal wechseln auf das anmuthigste, und das Auge, in einiger Ferne durch die Harmonie dieser kleinen Welt erfreut, verliert nichts, wenn es sich nähert, um nun auch bis ins Einzelnste Ausführung oder doch geistreiche Andeutung zu bemerken. Seine Werke, die bei seinem Leben ihn nicht vom Schuldthurme zu befreien vermochten, sind nach seinem Tode nur in den Cabinetten der reichsten Liebhaber zu finden. Unermüdet, im kleinsten Maßstabe die genauesten Details mit seinem feinen Pinsel wieder zu geben, fand er keinen Gönner, der die darauf verwendete Zeit zu schätzen wußte, und wurde ein Opfer seiner deutschen Gründlichkeit. Wenn man ihn seiner Genauigkeit halber den Denner der Landschaft nennen möchte, so ist doch der innere Unterschied sehr groß. Denner ist bloßer Copist der Natur, dem nur die Beharrlichkeit als Verdienst angerechnet werden sollte; Elzheimer dagegen, weil seine Ausführlichkeit ganz andre Verhältnisse als die der Natur annehmen muß, ist selbst in diesem genauen Detail nur übersetzend, und indem er dieß in geistreicher Kürze thut, reizt er den Beschauer, wie ein Redner, der tiefere Dinge geschickt andeutet und das Weitere dem Geiste des Hörers überläßt. In der Malerei hat er nicht Nachahmer gefunden, deren Verdienst dem seinen gleich käme; Poelenburg (geb. 1586), von dem auch hier sich zwei zierliche Landschaften vorfinden, erinnert zwar zuweilen an ihn, doch geht ihm der tiefere Geist ab. Das eigentliche Feld der geistreichen Andeutung wurde die Aetzkunst, deren landschaftliche Arbeiten ähnlichen Reiz darbieten. Elzheimer selbst macht dagegen, durch die Verbindung des Anspruchs auf Mannichfaltigkeit mit einem geistigen Interesse, den Uebergang zu der höhern Gattung, in welcher Claude Geler der Meister wurde.

Auch von ihm und von seinem naheſtehenden Schüler Swanneveld enthält die Sammlung, jedoch weniger ausgezeichnete Werke. Dagegen finden ſich zwei ſchöne Landſchaften der Brüder Johann und Andreas Both. Frühe nach Italien wandernd, arbeiteten ſie ſtets gemeinſchaftlich, bis nach dem unglücklichen Tode des einen Bruders in den Canälen Venedigs (1650) der andre, nach der Heimath zurückkehrend, aus Gram ebenfalls bald ſtarb. Wir finden hier im Weſentlichen dieſelbe Richtung, welche bei Claude Lorrain mit mehr bewußter geiſtiger Beziehung auftritt. Die Contraſte der italieniſchen Natur, ſcharfe Bergformen und weiche Thäler im ſanften Lichte der untergehenden Sonne, und im warmen Dufte ſüdlicher Lebensfülle, dieß iſt die Natur, welche ſie vorzugsweiſe wählten. Nicht ſelten geben ſie auch weite Ausſichten, über Waſſerflächen und Waldſtellen, die aber ſo entfernt ſind, daß wir nicht Anſpruch auf Ausführung des Einzelnen machen. Und ſelbſt im Vorgrunde bemerken wir mehr bedeutſame Formen, als üppige Vegetation. Ihr Colorit iſt ebenſowenig, wie das des Breughel, völlig der Natur gemäß. Während das Grün bei dieſem ins Blaue übergeht, ſpielt es bei ihnen mehr ins Gelbliche, und dieſer herbſtliche Ton verſtärkt den Ausdruck ſanfter Wehmuth, die die leicht abwärts gehenden, faſt verſchwindenden Thäler, ſchon durch ihre Form haben. Zum Theil mag vielleicht dieſes Vorherrſchen des Gelb dem unvorſichtigen Gebrauch des Ockers zuzuſchreiben ſeyn, indeſſen ſagt es der geiſtigen Auffaſſung wohl zu.

Während bei ihnen mehr die Wirkung der Natur im Großen, das muſikaliſche, dunkle Gefühl allgemeinen Einklangs als die Ausführung der Theile geſucht war, beſtrebten ſich Andre wieder mehr in das Leben des Einzelnen, in die reiche Mannichfaltigkeit eines fruchtbaren Bodens einzugehn, und dennoch jene größere Wirkung zu behalten.

Ich rechne dahin Adam Pynaker und Wynants. Beſonders eine (im Kataloge noch nicht aufgeführte) Landſchaft des Letztern iſt ein Meiſterſtück in dieſer Art. Der feinſte Hauch des geiſtigen Ausdrucks iſt zwar vielleicht verloren, in-

dessen sind die Formen edel und bedeutend, und wir werden zugleich näher in das Einzelleben, namentlich in die Pflanzenwelt eingeführt. Es geschieht dieß aber hier auf ganz andre Weise wie in der Eyckschen Schule und bei den ersten Landschaftsmalern des sechszehnten Jahrhunderts, welche wirklich Bäume und Wiesen durch einzelne Blätter und Halme zu malen versuchten. Im Vordergrunde ist hier wohl ein einzelnes Kraut angebracht, vielleicht nicht völlig dem Style des Ganzen entsprechend, übrigens aber sind nur die mehr gestalteten Individuen des Pflanzenlebens aufgefaßt; nicht auf das Blatt kommt es an, sondern auf den Baum, der in seiner organischen, charakteristischen Gestalt vorzugsweise der Gegenstand, gleichsam der Held des Bildes ist.

Adam Pynaker (aus Delft, 1621 — 1673) wetteifert hierin mit Wynants und übertrifft ihn vielleicht in der Anordnung und Beleuchtung. Schöne leicht ausgeführte Gruppen mannichfaltig charakterisirter Bäume ziehen sich den Anberg hinan, an dessen Fuß ein sprudelnder Bach sich windet, theils beschattet, theils im scharfen Lichte glänzend, während die weite Thalebene, die sich seitwärts öffnet, von schroffen Bergspitzen, wie Tyroleralpen, begränzt ist. Indessen wird die einfachere Gegend Wynants manches Auge mehr anziehen als diese gesuchtere Form.

Nikolaus Berghem (1624 — 1683) ließ sich mit leichtem Talent und Geschmack auf Landschaften der verschiedensten Gattungen ein, denen er durch lebendige Staffage ein wechselndes Interesse zu geben wußte. So finden wir hier eine weite, italienische Landschaft mit gelblichem Colorit, die das Gefühl des Abends nach einem heißen Tage erweckt, dann zeigt er dort in einem breiten Thale von deutschem Charakter, mit waldiger Höhe, ein buntes stattliches Jagdgefolge; dann wieder in enger Felsschlucht Reisende von Räubern geplündert; endlich ein sanftes Thal, wo einzelne Mädchen bei ihren Kühen beschäftiget sind. Er bleibt daher schon nicht mehr bei dem einfachen, musikalischen Wohlgefallen an der offnen Natur stehen, sondern sucht einen bestimmtern Reiz hervor zu bringen.

Friedrich Moucheron (1663—1686) schließt sich mehr an den Geschmack des Both an. Hier sehen wir das sanfte Grün einer mäßig bergigen Landschaft, das leichte Laub kunstlos gewachsener Bäume, das weiche Licht der sinkenden Sonne. Vorn am Anberge ziehen Reisende in reicher Tracht; der langsame bequem schwankende Tritt ihrer Maulthiere deutet auf die zurückgelegte weite Tagreise und das nahe Ziel, und läßt ihnen Zeit die freundliche Gegend im Abendlichte zu betrachten. Und dem Beschauer theilt sich jenes Abendgefühl des Wandrers mit, wenn er, wie Dante sagt, die Glocken des nahen Dorfes hört und an die Heimath denkt.

Wenden wir uns von hier zu einem gegenüberhängenden, fast gleichzeitigen Bilde, so nimmt die Empfindung einen sehr verschiedenen Ton an. Hier ist es Nacht. Durch das enge waldige Thal drängt sich ein Bach, mühsam über Felsblöcke sprudelnd. Hinter der Capelle auf der Höhe des einen Ufers steht der Mond. Wir sehen ihn nicht selbst, aber sein scharfes Licht trifft den Bach da, wo er hervortritt, und blitzt auf den gebrochenen Wellen. Jenseits fallen nur einzelne Strahlen auf das dunkle Grün der starken Tannen, deren scharfe Aeste gegen den hellern Himmel hervortreten. Kein lebendiges Wesen ist sichtbar, und nichts umher bricht die Einsamkeit der Nacht, in der wir das Rauschen des Bachs stärker zu hören glauben.

Sie errathen wohl den Maler, es ist Jakob Ruysdael (bis 1681), bei dem die Natur in der höchsten Sonderung vom menschlichen Treiben erscheint. Er gibt die ernste Stimmung der Einsamkeit, in der uns menschliche Tritte nur stören würden.

Wie schon diese Richtung eine eigentlich nordische ist, so faßte der große Künstler auch eine andre Seite der nordischen Natur auf, wie ein zweites Bild von ihm zeigt.

Es führt uns in die alltäglichste Ebene, regelmäßig und ohne irgend eine auffallende Besonderheit. Kornfelder und Wiesen, so weit das Auge reicht, bis in bedeutender Entfernung am Horizont die Thürme seiner Vaterstadt Haarlem

hervorragen. Ein Landweg krümmt sich im Vorgrunde, auf welchem weiter hinten wenige einzelne Leute fahren oder gehen; übrigens ist die weite Fläche menschenleer. Bei jenen andern bedeutsamen Landschaften ist gern eine Zeit des Uebergangs, zum Morgen oder Abend gewählt, hier ist es hoher Mittag. Am Himmel selbst ist Stätigkeit; auch sehen wir kein drohendes Gewölk; nur leichte Schatten, von einzelnen Wolken auf die Felder geworfen, erinnern von fern, daß auch dieser Ruhe des bedeutungslosen, einfachen Lebens ein Wechsel bevorstehe, daß die Zeit auch über der Fläche schwebt.

Ruysdaels und Claude's tiefere Auffassung ließen nicht viel Nachfolge zu; dagegen bot Berghems bunte novellenartige Staffirung der Landschaft, verbunden mit dem Streben nach möglichster Naturwahrheit wie bei Pynaker und Wynants, den Stoff für weniger bedeutende Talente. Karl du Jardin Berghems Schüler, erwählte sich vorzugsweise die idyllische Gattung. Italienische oder niederländische Gegenden, meist eben oder nur sanft hügelig, mit niedrigem Horizonte, dabei ländliche Wohnungen, oder einfache Gehege, vorn etwa eine Hirtengruppe, mit höchst treu und lebendig aufgefaßten Ziegen oder Kühen; das Alles in frischen Farben, dem Auge schmeichelnd, mehr Wahrheit im Einzelnen als den Eindruck des natürlichen Colorits im Großen erreichend, mußte den Gedanken der Ruhe und der Zufriedenheit beschränkten Lebens erwecken, der jedem so nahe liegt. An diese idyllische Gattung der Landschaft schließt sich die bukolische an, mehr die Heerde als den Hirten auffassend. So ist hier ein kleines Bild von Paul Potter (1625—1654 im Haag), wo ohne sonst bedeutende Landschaft eine Kuh sich im klaren Teiche spiegelt. Freilich war diese Art der Landschaft denn auch die Gränze der Gattung und bald mußte man, da die Nachahmung des einzelnen Thieres schon das Wesentliche war, die Umgebung mehr und mehr beseitigen. Sie geht daher in die eigentlichen Thier- und Jagdstücke und von da auch zur todten Natur, zum Stillleben, zum Frucht- und Blumenstücke über.

Philipp Wouvermans (1620—1668) faßte dagegen das

novellenartige Element, das sich bei Berghem schon blicken ließ, mit Geist auf, und gab Scenen, bei denen keine tiefe Entwickelung des Gemüths oder der Leidenschaften vorkommt, die aber aus einem bunten, nicht alltäglichen Leben gegriffen, die Phantasie reizen, den geschichtlichen Hergang hinzuzudenken, in dessen Mitte wir geführt sind. Mit dem Talente für Erfindungen dieser Art stand bei unserm Künstler das für die Darstellung des Pferdes in vielleicht mehr als bloß äußerlichem Zusammenhange, und da nun einmal der Schimmel bei ihm nicht fehlen durfte, so war er auf Reisende, Jagende, Schlachten und Lagerscenen vorzugsweise gewiesen. Die Natur der verschiedenen Hausthiere, des Stiers und des Pferdes, bestimmte bei Potter und ihm die Gattungen. Bei seiner großen Fruchtbarkeit fehlt er beinahe in keiner Sammlung; die hiesige zählt nicht weniger als neun verschiedene Stücke von ihm. Die große Schlacht ist darunter nicht gerade das Beste; mehr als der Moment großer Kraftanstrengung sagt ihm das Treiben des Wirthshauses zu, wenn Abends beim Fackelschein die Fremden sich drängen, um ihre Rosse und sich selbst unterzubringen, oder wenn am Morgen der Zug sich wieder in Bewegung setzt; oder die fürstliche Spazierfahrt, wo der schwere Wagen von sechs gewaltigen Hengsten gezogen wird, oder endlich das Leben im Felde, wo sich um die zigeunerartige Marketenderin buntgekleidete Kriegsleute versammeln. Ueberall führt er uns lebendig in das Treiben seiner Zeit hinein, in welcher ritterliche Rüstigkeit und Unbeholfenheit mit den Ansprüchen und Bedürfnissen der modernen Welt so eigenthümlich streiten, und gränzt damit an die Mittelgattungen zwischen Landschaft und Historie, an die kräftig bewegten Schlachtstücke und an die Bilder, die das häusliche Leben derselben Zeit vergegenwärtigen.

Als eine besondere Gattung der Landschaftsmalerei sind endlich noch die Seestücke zu erwähnen. Auch das Meer gibt eine ähnliche Verschiedenheit der Auffassung wie das Land.

Lingelbac (1625 — 1687) zeigt uns die öde sandige Küste von Scheveningen, die ruhige Fläche des Meers, auf wel-

welchem hier auch bei heiterm Himmel nordische Dünste am Horizont stehen, und daneben dürftige Fischer in der groben, ungestalteten Kleidung, die sie gegen die rauhe Luft schützen soll, oder er läßt uns die Flotte im Hintergrunde sehen und vorn das reiche Gefolge des abreisenden Fürsten.

Ruysdael und der neuere Vernet (1714—1792) geben mehr das stürmende Element, bei welchem der Mensch verschwindet.

Dieß wären die wichtigeren Bilder der ältern landschaftlichen Schule. Unter der großen Zahl der neuern Gemälde fehlt es auch nicht an Landschaften lebender Künstler. In manchen von ihnen ist fleißiges Studium und Naturſinn nicht zu verkennen; aber dennoch ließen sie mich völlig kalt. Zum Theil lag dieß nun wohl an technischen Mängeln, namentlich an den in der hiesigen Schule noch angewendeten hellern Farben. Indessen schien es mir auch an einer klaren geistigen Auffassung und dadurch an höherm Interesse zu fehlen. Doch darüber vielleicht nachher noch einige Worte, denn zuvor muß ich einiges Allgemeinere mittheilen, das mich in diesen Tagen beschäftiget hat.

Bedeutung der landschaftlichen Schönheit als Gegenstand der Malerei.

Während ich den landschaftlichen Vorrath der hiesigen Sammlung mir historisch ordnete, kam die Frage in Anregung, warum diese Gattung erst so spät in voller Bedeutung, erst im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sey, da doch das Gefühl für die Natur so leicht eine künstlerische Darstellung anregen mußte. Ich glaubte mir eine Antwort darauf geben zu können; als ich aber versuchte, sie Bernhard mitzutheilen, vermochte ich es nicht, weil wir über die Begründung der landschaftlichen Kunst nicht einig waren. Es galt daher zunächst uns hierüber zu verständigen, wozu unsre einsamen Spaziergänge Muße genug gaben, doch war es schwerer, als

ich glaubte, da Manches, was ich stillschweigend voraussetzen zu dürfen glaubte, noch zu wenig anerkannte Geltung hatte, um ohne Widerspruch angenommen zu werden. Ohne Sie durch eine Wiederholung aller Punkte, auf die wir dabei stießen, zu ermüden, will ich versuchen, in leichten Umrissen die verschiedenen Ansichten, die wir durchgingen, zu bezeichnen und dann meine eigne darzulegen.

Bernhard hielt sich zunächst an die geläufige Vorstellung, die Kunst als Nachahmung der Natur zu betrachten, freilich nicht in der flachen Bedeutung einer kindischen Freude an der Geschicklichkeit des Wiederholens, sondern in dem Sinne eines geistigen Verständnisses, das durch die künstlerische Auffassung zum Bewußtseyn gebracht und mitgetheilt wird, wodurch also die Nachahmung mit dem Aufsuchen und Darstellen des Schönen in der Natur zusammenfallen sollte. Das konnte ich ihm denn wohl in gewissem Sinne zugeben, aber nur für das subjective Verfahren des Künstlers, welches, da er eben der Aufsuchende und Unterscheidende ist, in seiner Seele schon eine, wenn auch dunkle Vorstellung des Schönen, einen Ideellbegriff desselben, voraussetzt, so daß dadurch für das Wesen dieser Schönheit selbst nichts gewonnen ist. Ueberdieß mußte er mir eingestehen, daß zumal bei der landschaftlichen Schönheit die künstlerische Nachahmung der Natur nur ein Schein ist, weil hier das, was wir in der Wirklichkeit schön nennen, durchaus vom zeitlichen Leben, von der beständigen Bewegung durchdrungen ist. Wenn wir die Landschaft betrachten, ist im Lichte, in der Luft, im Wasser, selbst in der Pflanze ein stetes Treiben. Die bildende Kunst gibt aber nur die Form, die ruhende Form, die sich in der landschaftlichen Natur viel weniger als in der wirklichen Erscheinung des Menschen von der Bewegung sondert. Der Künstler stellt sich also hier etwas dar, was in der Wirklichkeit sich wenigstens nie rein zeigt; er kann gerade das, was darin das Nächste, Bedeutendste ist, das bewegte Leben der Zeit, nicht aufnehmen; diese wirkliche Natur und ihre Schönheit ist ihm daher nicht der eigentliche Gegenstand.

Bernhard gab dieß nicht völlig zu. Jene Bewegung der Zeit, meinte er, sey eben nicht das wahre Leben der Natur. Der ganze Bildungsproceß der Erde, welcher ihre einzelnen Gestaltungen hervorbringe und sie unter sich zusammenhängend mache, sey ihr höheres, bleibendes Leben, und dieser spreche sich in der ruhigen Form aus. Indessen auch hier wurden wir einig, daß dieß physikalische Leben, welches freilich die Uebereinstimmung einzelner natürlicher Formationen bedinge, nicht das letzte Ziel seyn könne, daß es sich zur landschaftlichen Kunst verhalte, wie die anatomische Kenntniß und Richtigkeit zur Schönheit der menschlichen Gestalt. Meine Entgegnungen und noch mehr die unmittelbar vorhergegangene Anschauung der Gemälde mußten ihm die Ueberzeugung schaffen, daß die Landschaft als Kunstwerk ein mehr seelenhaftes Princip, eine Einheit und Individualität habe, wie etwa die menschliche Seele, denn er ging nun fast zu dem andern Extrem jener ersten Ansicht über, indem er sie für eine Darstellung menschlicher Gemüthsstimmungen erklärte. Ein gewisses Gemeinleben des Aeußern der Natur und der menschlichen Seele, meinte er, mache jene fähig das Gemüth anzusprechen, und gestatte es dem Künstler wiederum menschliche Stimmungen in ihren Formen darzustellen. Er schien sich aber zu überzeugen, daß gerade das Eigenthümliche des Gefühls eine gewisse einseitige Haltung der Seele, in der sie gleichsam nur einen Ton gibt, der äußern Natur in ihrer gleichgültigen Mannichfaltigkeit fremd ist, daß jenes Gemeinleben mit der Seele mehr in der bewegten als in der ruhenden Natur zu suchen sey, und daß es zu einer Entstellung der letzten führen müsse, wenn man sie unter einem ihr so fremdartigen Gesichtspunkte auffasse.

Wir kamen also überein, daß das Wesen der landschaftlichen Schönheit ein mehr objektives, ihr selbst eigenthümliches, nicht erst vom Menschen entlehntes seyn müsse, und nun erst konnte ich mit meiner Ansicht auftreten, daß es nemlich wohl auf das Erdenleben, aber nicht in jenem allgemeinen, physikalischen, sondern in einem nähern, mehr in-

dividuellen Sinne ankomme. Um aber bestimmt zu bezeichnen, wie ich dieß meine, muß ich schon etwas ausführlicher seyn.

Ohne uns in weitläuftige Erörterungen über den Begriff der Schönheit einzulassen, werden wir darüber einig seyn, daß sie (im Gegensatze gegen bloß sinnliche Annehmlichkeit) einen geistigen Charakter, und daß also die Schönheit der bildenden Kunst, weil sie in der ruhenden Gestalt besteht, in dieser Gestalt selbst geistigen Ausdruck haben muß. Der Geist, welcher sich in ihr ausspricht, muß aber als ein ihr inwohnender gedacht werden; denn wäre er ein ihr äußerlicher, so könnten wir an ihr nichts als seine materiellen Wirkungen, nicht ihn selbst erkennen. Er muß sich zu ihr verhalten, wie die Seele zu ihrem Körper, die ihn in allen Theilen durchdringt, und in ihm sich vollständig aussprechen kann. Die Schönheit ist also physiognomisch; sie setzt die Uebereinstimmung des Innern und Aeußern, die in der wirklichen Welt und namentlich bei dem Menschen nur möglich ist, und nur in seltenen Fällen vollkommen erscheint, nothwendig voraus.

Unsre Frage für die Landschaft ist also bestimmter dahin zu fassen: In welcher Gestalt spricht die Natur den ihr inwohnenden Geist physiognomisch aus, und welches ist dieser Geist?

Es ergibt sich leicht, daß es der physische Proceß nicht seyn kann. Denn in den Erscheinungen der Natur, in den Gegenden, in welchen wir die Spuren der Erdrevolutionen und mithin diesen Naturproceß am deutlichsten erkennen, werden wir vorzüglich einzelne Kräfte gewahr, die einander widerstreben und hemmen, und deren Zusammentreffen ein durchaus zufälliges scheint. Wir finden daher statt jener bildnerischen Einheit nur die Einwirkung einer äußerlichen Macht; wir mögen durch den Zweckbegriff auf den Schöpfer, durch physikalische Einsicht auf gewisse Urkräfte zurückgeführt werden, aber wir sehen nur die todte Materie, nicht eine beseelte geistige Gestalt.

In der That faßten wir aber auch hier nur die werdende, nicht die vollendete Gestalt der Welt ins Auge, und wir treten unserm Ziele schon näher, wenn wir die Erde als die allernährende betrachten, die in ihrer Fruchtbarkeit alle Geschöpfe erzeugt und erhält. Sie erscheint dann schon als Thätigkeit, als ein Wesen, das in der Art seines Wirkens seine Eigenthümlichkeit darlegt. Die Formen der Berge, die Mannichfaltigkeit der Pflanzen, der Lauf der Ströme, der Wechsel des Lichts, und sonst alle unzählbaren Einzelheiten erscheinen dann nur als Aeußerungen, als die Züge des Einen großen Lebens.

Allein in dieser ersten Auffassung der Erde liegt nur die Ahnung ihrer Bedeutsamkeit. Als die mannichfaltige, reiche Erzeugerin, ist sie nur die wohlthätige, sich preisgebende; sie ist durchweg unselbstständig, der Mensch ist der Herr ihrer Schätze. Ihr fehlt daher gerade der geistige Charakter, die seelenhafte Einheit; wir vermissen (um bei unserm nächsten Zwecke stehen zu bleiben) ein leitendes Princip, das uns in der Mannichfaltigkeit ihrer Formen eine Wahl treffen lehrte.

Allein diese Unselbstständigkeit ist auch nur ein täuschender Schein. Gerade indem sie sich zum Genusse hingibt, ist sie die mächtige, die den Menschen an sich fesselt, seine Handlungen, seine Lebensweise bestimmt. Ihre Formen sind daher auch nicht mehr bedeutungslos, wir verstehen wenigstens die, welche den Charakter der milden, mütterlichen Herrschaft aussprechen; etwa die lachenden Thäler, in welchen der Hirt gern verweilt, zwischen sanften Hügeln, wo sich bei schattigen Bäumen und frischen Quellen die Aussicht in eine heitere Ferne öffnet.

Aber diese Auffassung erkennt weder den Menschen noch die Natur in ihrer wahren Bedeutung. Wie er nicht bloß der genießende, sondern auch der kräftige, handelnde ist, so hat sie höhere Wirksamkeit, als bloß durch Annehmlichkeit und Fruchtbarkeit zum Genusse einzuladen. Ich meine ihre klimatische Einwirkung. Wenn wir sie bloß als überall gleiche

ansehen, so ist das eben so wohl, wie jenes physische Erdenleben, nur eine Abstraction. Wahres Leben hat sie nur in klimatischer Individualität, als bestimmtes Land, wo sie nicht bloß dem Trägen ihre Gaben spendet, sondern auch durch Hindernisse, durch rauhen Fels und wilde Wasser oder dergleichen, die Kräfte auf bestimmte Weise anreizt und stählt. In dieser Gestalt bestimmt die Natur nicht bloß, wie bisher, das Leben des Hirten und Landmanns, sondern jedes menschliche Thun empfindet ihren Einfluß, und indem bei der Berührung der verschiedenen Thätigkeiten dieß in allen enthaltene gleichartige Element in jedem an Stärke gewinnt, durchdringt es das ganze geistige Wesen des Volks, wie das Blut den Körper, und wird so zum Volkscharakter.

Gewöhnlich betrachtet man das Verhältniß der klimatischen Natur des Landes zu seinen Bewohnern nur wie eine äußere Einwirkung auf ihre an sich selbstständige geistige Eigenthümlichkeit, und diese Auffassung ist auch in gewissem Sinne richtig, nur freilich nicht erschöpfend. Ist einmal der Gegensatz zwischen der Sitte und der Natur zum Vorschein gekommen, wie es hauptsächlich dann geschieht, wenn die Völkerstämme ihre Heimath verlassen und sich im fremden Lande angesiedelt haben, dann freilich wirkt die Natur äußerlich, selbst feindlich ein; es entsteht in der That ein Kampf, in welchem entweder die Natur siegt und den Verfall der Sitte herbeiführt, oder die freie Kraft der Menschen die Oberhand behält und sich um so selbstständiger fühlt. Aber es gibt auch andre Zustände, in welchen dieser Contrast gar nicht entsteht, sondern die Sitte, obgleich frei und geistig, dennoch in ungestörtem Einklange mit der Natur sich ausgebildet hat, und die schönsten Erscheinungen der Geschichte setzen diesen Einklang voraus. Diese positive, fördernde Einwirkung der Natur auf das geistige Wesen der Völker fehlt aber niemals völlig; selbst da, wo wir die Einwirkung des Klima's zunächst nur im Verfall der eingeführten Sitte bemerken, beruht doch wieder das Bestehen des Ganzen, wie niedrig auch die Stelle seyn mag, die es in der Stu-

fenleiter geistiger Entwickelungen einnimmt, auf diesem Naturprincip. Die menschliche Freiheit ist dadurch keineswegs gefährdet, die Kraft der Völker, die höhere Ausbildung bleibt darum doch ihr Verdienst, der Verfall ihre Schuld; denn jenes Naturprincip ist nur Anlage, es zu verstehen und geistig zu entwickeln ist die Aufgabe des Menschen. Es wohnen daher auch in demselben Lande im Laufe der Jahrhunderte die verschiedensten Völker; aber in allen Gestaltungen bleiben die Züge dieser Naturanlage, gleichsam die Kinderzüge des Geschlechts, erkennbar, und alle stehen daher mit dem Aeußern dieses Landes in Beziehung. Das Verhältniß der klimatisch geographischen Basis sowohl zur Landschaft als zum Volksgeiste ist daher nicht das eines bloß äußern Einflusses, sondern beide sind Entwickelungen desselben Grundprincips, zwar nach verschiedenen Richtungen, aber doch in innerer Einheit. Wie im Kinde das Leben vorangeht, aus dem sich Körper und Seele herausbilden, so entsteht aus jener klimatischen Grundlage der Körper die äußere Gestalt des Landes, und der Volksgeist, die freie unabhängige Seele.

Die Auffassung der Landschaft für bildende Kunst setzt also voraus, daß wir sie als den Wohnsitz des Menschen im höchsten Sinne des Worts betrachten, in dem Sinne, in welchem wir den Körper den Wohnsitz der Seele nennen. Der Gegensatz zwischen der Wirklichkeit und der Kunst ist hier nicht wesentlich anders als bei der menschlichen Gestalt. Denn auch bei dieser muß die Kunst einen höhern physiognomischen Einklang voraussetzen, als er im Leben sich findet. Auch hier geht sie von der allgemeinen Ahnung physiognomischer Bedeutung der Form aus, und befriedigt selbst da, wo sie in weniger bestimmten Zügen einen geistigen Charakter findet und auszudrücken weiß. Auch hier endlich spricht sich der Geist nicht in seiner höchsten Steigerung aus, sondern nur soweit er in die Form aufgeht. Und freilich, da das höchste geistige Leben nur in der individuellen Natur des Menschen existirt, bleibt die Landschaft, als die Auffassung eines allgemeinern, unbestimmtern Körpers, in der Tiefe

geistigen Ausdrucks hinter der menschlichen Gestalt zurück. Sie kann dafür aber auch allgemeinere Beziehungen hervorheben, die in den menschlichen Zügen durch das Interesse des Individuellen verdunkelt werden, sie vermag es, Andeutungen auf die Geschichte, die ja im Wesentlichen ein Erzeugniß des Volkscharakters ist, zu geben.

Fragen Sie mich aber, wie es möglich sey, in den landschaftlichen Formen den Volksgeist auszusprechen und zu unterscheiden, so könnte ich Sie zunächst wieder auf die menschliche Gestalt verweisen, in der ebenfalls die bewegte Miene und was sonst schon im Leben Ausdruck des Geistes ist, weniger Bedeutung hat als die festere Form, bei der der innere Zusammenhang auch nicht sogleich einleuchtet. Indessen dürfte sich dieser Zusammenhang bei der Landschaft leichter als selbst bei der menschlichen Bildung aufzeigen lassen; nur freilich ist dieß, in schriftlicher Erörterung und wenn man nicht sogleich die Form im Bilde aufzeigen kann, zu schwierig. Vielleicht aber werden Sie mich schon näher verstehen, wenn Sie selbst versuchen, nach diesen Andeutungen in Bildern italienischer und deutscher Landschaften die Züge des verschiedenen Volkscharakters in den landschaftlichen Formen wieder zu erkennen.

Nur Eines muß ich noch berühren: es ist die Bedeutung der Architektur für die Landschaft. Da wir diese vorzugsweise als den Wohnsitz des Menschen betrachten, so brauche ich nicht auszuführen, daß er selbst und also auch, daß sein Haus nicht als etwas der Natur Fremdes erscheint. Aber nicht bloß das Haus, sondern auch der Tempel, die Architektur des Volkes in ihrer eigenthümlichen Form, ist eine nothwendige Ergänzung der Landschaft. Denn erst in ihr verwachsen die beiden Elemente, die zunächst sich noch zu trennen scheinen, die äußere Natur des Landes und der Volksgeist, zu einer gediegenen Gestalt. In dem äußern politischen Daseyn kämpfen beide miteinander, wie im Leben die Seele mit der Last und Unvollkommenheit des Leibes; erst in der Kunst und zunächst und vorzugsweise in der Ar-

chitektur, gleicht sich dieser Kampf aus. Denn während hier auf der einen Seite das natürliche Element, als klimatisches Bedürfniß, als vorhandenes Material, und als unbefangene, erste Gestalt der Sitte das Bestimmende ist, prägt sich andererseits der Geist in der Schöpfung der schönen Form frei und eigenthümlich aus.

Die Architektur ist daher die eigentliche Reife des Keims, der in der Natur des Landes lag, und sie gehört also auch zur höchsten künstlerischen Auffassung desselben. Deßhalb tritt denn auch an ihr der Widerspruch zwischen dem Volksgeiste und der klimatischen Natur am deutlichsten ans Licht, aber gibt auch eben damit seine Lösung. Denn nur der Volksgeist, der sich innig an die Natur anschließt, vermag die wahrhaft schöne Architektur des Landes zu schaffen, und diese Eine bleibt es für alle Zeiten. Aber so erscheint sie zunächst noch als menschliche That, und hat gegen die allgemeine Naturanlage die Bedeutung einer besondern, wenn auch der vollkommensten Ausbildung. Sie steht daher erst dann im vollen Einklange mit ihr, wenn sie den Charakter der gegenwärtigen, menschlichen That verloren hat, wenn sie als Vergangenes, als Ruine neben den weniger bedeutenden Formen späterer Generationen anspruchslos, wie ein natürliches Ding unter den andern natürlichen Dingen erscheint. So ist die Einheit des Menschen mit der Natur vollendet, da sein Werk, das sich über den Boden erhob, wieder zu ihm zurückkehrt.

Dieß mag genügen, um meine Ansicht der Sache anzudeuten, und zur Beantwortung jener historischen Frage überzugehen.

Die Thatsache selbst, daß erst mit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts die wirklich künstlerische und geistige Darstellung der Landschaft begann, darf ich ohne weiteres voraussetzen. Es ist anerkannt, daß die Kunstleistungen dieser Art, welche etwa in der alten Welt vorkamen, völlig ohne ernste Bedeutung waren. Nur tadelnd oder geringschätzend

werden solche Arbeiten von den Schriftstellern erwähnt, und was wir davon in zahlreichen Wiederholungen unter den Wandgemälden von Pompeji finden, läßt uns diesen Tadel verstehen. Es sind mäßige Wandverzierungen, ein arabeskenartiges Spiel mit phantastischen Bauwerken, Gartenanlagen, Hafenbildern, das in seiner frivolen Bedeutungslosigkeit nicht bloß dem moralisirenden Plinius oder dem ernsten, architektonischen Geschmacke Vitruvs, sondern überhaupt dem Sinn für höhere Kunst anstößig seyn mußte. Auch entstand selbst diese Tändelei mit landschaftlichen Motiven erst in der spätern, römischen Periode; den Griechen, wenigstens in ihrer bessern Zeit, scheint sie fremd geblieben zu seyn. Bei Plato im Kritias kommt zwar eine Stelle vor, die auf etwas Aehnliches hinzudeuten scheint, indessen ist sie zu unbestimmt, um sichere Schlüsse daraus zu ziehen. Vielleicht könnte man technische Gründe vermuthen, da sich die Landschaft nicht wohl ohne Oelfarbe denken läßt. Allein die Meisterschaft der Farbe hatten die Alten, wie ihre Ueberreste zeigen, so sehr erlangt, daß ihnen auch hier das Mittel nicht gefehlt haben würde. Ueberdieß ist der Mangel des landschaftlichen Elements nicht auf die bildende Kunst beschränkt, er zeigt sich auch in allen andern geistigen Aeußerungen. Von Homer an bis an die äußersten Gränzen der antiken Kunst, nicht bloß in der Poesie, sondern auch bei allen gelegentlichen Beschreibungen von Gegenden findet sich keine Spur des Genusses, den uns die Natur im Ganzen und Großen gewährt. Zwar suchte der spätere Luxus wie die frühere Einfachheit das Landleben, und es fehlt nicht an poetischen und prosaischen Schilderungen desselben. Aber sie heben stets nur das Sinnliche heraus; die Nähe des Meeres wird ihrer reinen Luft, der Hain seines kühlen Schattens wegen gepriesen, und wenn auch der Annehmlichkeit der Hügel und sonstiger Umgebungen erwähnt wird, so ist doch nirgends eine Spur der geistigen, ich darf wohl sagen, religiösen Empfindung, welche die höhere Schönheit der Landschaft in uns erregt.

Gewiß wird Niemand den Alten Naturſinn absprechen.

Homer, indem er den sterbenden Helden vergleicht, fühlt sich so innig in das Leben des Baumes hinein; selbst der späte Virgil, besonders in den Georgiken, weiß Pflanzen und Thiere mit so zarten, sprechenden Zügen zu bezeichnen, daß wenige Neuere ihm gleichkommen möchten. Und sollte ihnen bei diesem zarten Sinn für das Einzelne die Bedeutung des Ganzen entgangen seyn? In der That haben manche Verehrer des Alterthums, um diese Frage nicht bejahen zu müssen, es für den Beweis ihres besonders richtigen Kunstsinnes erklärt, daß sie sich enthalten, ein Gefühl zu nähren, das der bestimmten reinen Form nicht fähig ist, und sie haben daher diese Erweiterung unsrer Empfindungen für ein zweideutiges Geschenk gehalten. Und ganz kann man ihnen darin nicht widersprechen, denn freilich mochte das Naturgefühl durch jenen Mangel auch eine größere Reinheit und Intensität bewahren.

Schon in dem Worte: Naturgefühl liegt ein Doppelsinn. Jedes Gefühl selbst geht von der Natur aus, und je mehr es unbefangen und natürlich ist, desto lebendiger muß es auch die Dinge der Natur verstehen. Wenn es aber diese Unbefangenheit verliert, sich als Selbstgefühl und die Natur als ein Fremdes erkennt, dann wird es freilich nicht mehr so leicht und lebendig mit den Dingen empfinden, aber es faßt dafür den Unterschied zwischen der größern Natur und dem Menschen, das eigenthümliche Wesen derselben um so leichter auf. Wir können dieses das Gefühl für die Natur, jenes das natürliche Gefühl nennen, wenn Sie nicht lieber Schillers Ausdruck des naiven und sentimentalen Gefühls, der hier ziemlich passend ist, anwenden wollen. Nur freilich muß man sich beides nicht wie absolute, ein für allemal vorkommende Gegensätze, sondern nur wie Extreme denken, die in ihrer Reinheit nicht existiren, oder die unzugängliche Pole sind, und die wir nur durch die Uebergänge erkennen, welche zwischen ihnen statt finden. Denn das Gefühl kann weder in völliger Einheit mit der Natur noch in völliger Trennung von ihr gedacht werden. Sobald es menschliches Empfinden wird,

stellt es sich der Natur gegenüber, und seine äußerste Entfremdung ist wieder Schein, denn es hat seine Existenz nur durch die Beziehung auf die Natur. Jedes Gefühl ist daher Naturgefühl, aber die Natur ist unendlich reich, und jedem andern Standpunkte stellt sie sich anders und wesentlich verschieden dar. Das Verständniß landschaftlicher Schönheit fordert, wie wir oben fanden, daß die Natur als möglichst selbstständig, als wirkend aufgefaßt werde. Sie setzt einen hohen Grad der Trennung voraus, und ist also dem ersten unbefangenen Naturgefühle nicht gemäß. Daher mußten denn auch die Völker in der Geschichte, wie der Einzelne, manche Stufen durchwandern, ehe sie bis zu dieser kamen.

Von den ersten Zeiten des Erwachens, in denen die Natur nur der Gegenstand eines unschuldig einfachen oder rohen Genusses, dann vielleicht der verständigen Benutzung, endlich einer wilden, ausschweifenden Verehrung war, will ich nicht reden, sondern erst da beginnen, wo sich Empfänglichkeit für die Schönheit regt.

Der erste Standpunkt ist hier der unmittelbare, auf dem sich Schönheit und Wirklichkeit berühren, es ist der, von welchem auch Bernhard ausging, und der uns (die wir schon die Landschaftsmalerei kennen) verleitet, das natürliche Gefühl für ein künstlerisches und gar ein bildnerisches zu halten. Der Geist kann sich in dem Reichthum der Natur nicht sammeln; das Einzelne ziehet ihn an, aber jedes Einzelne führt zugleich zu Anderm fort. Die Pflanze haftet im Boden, die Sonne spiegelt sich in dem thauigen Grase, und die Wolken werfen von oben her ihren Schatten auf das Gefilde. So schweift der Blick umher und gibt uns nur das Gefühl,

> Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen,
> Und sich die goldnen Eimer reichen.

Der Sinn kann nicht bei der ruhigen Form weilen, die Harmonie, der bewegte Sphärengesang zieht ihn mit sich fort, er sammelt sich erst in dem Gedanken an Gott. Der Herr stützt die Erde auf ihre Grundfesten. Er hüllet

um sich Licht wie ein Gewand, breitet den Himmel wie ein Gezelt. Nichts ist fest, nichts bleibend als Er.

Aber das erwachte Gefühl mußte auch den Gegensatz bald empfinden. Schon die Erde ist nichts vor dem Hauche Gottes, was ist der Mensch? Er ist wie Gras, das am Morgen blühet und grünet und des Abends abgehauen wird und verdorret.

So wurde das erste Naturgefühl nicht zum Bilde, es wurde Poesie, Gesang, die Hymne des Psalmisten. Die Hebräer sind wohl in jeder Beziehung als die Repräsentanten dieser ersten Stufe zu betrachten.

Auf sie folgte eine andre Weltanschauung, die ihre höchste Ausbildung bei den Griechen erlangte. Wenn der Geist auch davon ausging, die irdischen Dinge nur als vorübergehende, vergängliche anzusehen, die der Hauch des Schöpfers hervorruft, und in ihr Nichts zurücksenkt, so mußte er doch später in diesem Wechsel das Beharren, das Gesetz des Bestehens erkennen. Während er früher in der Welt nur die rastlose Bewegung wahrnahm, die ihn bei keinem Einzelnen weilen ließ, haftete sein Blick endlich auch mit Wohlgefallen bei den einzelnen Gebilden und wurde sich ihrer Kraft und Schönheit bewußt. Zuerst aber mußte die schönste aller Gestalten ihn fesseln, der Mensch. Jene demüthige Klage des Psalmisten, die den Menschen mit dem schwachen, vergänglichen Grase verglich, enthielt schon das Bewußtseyn höherer Ansprüche, und führte zu andern Vergleichungen mit den edlern Gestalten der Natur. Aber alle finden sich in ihm, dem Menschen wieder, er erscheint daher als das lebendige Gesetz der Natur; ihre Gestalt ist nur soweit verständlich, geistig bedeutend, als sie ihm gleicht. So ist dem Menschen die Natur kein Fremdes, kein Mysterium, sein klares Auge schaut umher und sieht nur befreundete, verständliche Züge. Die Welt löst sich ihm, wie das Geschlecht der Menschen, in einzelne Gestalten auf, die seines Gleichen scheinen, in denen er sein eigenes Geschick, seine That und sein Leiden, wiederfindet. Die Kraft

des kämpfenden Mannes gleicht der stürmenden Meeresfluth, dem angeschwollenen Bache, dem Löwen und Eber, der junge Held in seinem Falle dem lieblichen Oelbaum, den der Sturm entwurzelt, oder dem aufgeschlossenen Mohn, der von der Last des Frühlingsschauers gebeugt wird.

Dieß ist die Welt des Griechen; die Natur hat sich ihm in Gleichnisse für den Menschen aufgelöst. Sie ist ihm nicht mehr, wie dem Hebräer, das Reich bloßer Bewegung, haltungslosen Entstehens und Verschwindens; er versteht die Gestalten schon in ihrer Form. Aber er erkennt nur Einzelnes. Bei allem Reichthum an Naturbildern gibt es noch kein einziges Bild der Natur. Auch die Dichter finden in ihr nur Gleichnisse für das einzelne Thun und Leiden des Menschen, nicht für sein ganzes Wesen, und vergebens suchen wir bei ihnen ein natürliches Gleichniß menschlicher Schönheit, diese ist „nur den Göttern vergleichbar."

Erst für die christliche Anschauung wurde die Natur zu einem Ganzen, zunächst freilich nur dadurch, daß man sie für eine feindliche Macht hielt, der sich der Mensch zu entziehen habe. Aber dennoch war hiedurch die große Scheidewand gezogen, welche sie einst selbstständig machen sollte.

Im frühern Mittelalter äußerte sich diese Anerkennung nur durch die völlige Negation; alle Gestalten verloren, wenn die Kunst sie auffaßte, den Schein natürlicher Zufälligkeit, nahmen verständig berechnete symmetrische Formen an. Aber gerade diese Enthaltsamkeit wirkte vorbereitend, um die höchste Eigenthümlichkeit der landschaftlichen Natur empfinden zu lernen; denn diese geometrisch berechneten Formen waren auch wieder willkürliche und wurden bald zu heitern Arabesken, die von selbst pflanzenartige Gestalten enthielten. In tieferer Weise vorbereitend wurden sie aber, als sie sich zu der ernsten Architektur der gothischen Dome ausbildeten. Nicht etwa, daß dabei an eine Aehnlichkeit mit der Pflanzenwelt, mit dem Laubdache des Waldes gedacht wurde, wie man es, verleitet durch spätere, spielende Nachahmungen in einzelnen architektonischen Formen behauptet hat; sondern daß die höchste

Schönheit dieser Bauten nicht in einer von außen abgerundeten Gestalt, sondern in der Perspective, in der Einheit eines äußerlich Mannichfaltigen lag, machte den Sinn fähig, auch die Schönheit der Natur tiefer aufzufassen.

So finden sich denn die ersten Anklänge dieses Gefühls in den Minnesängern, die, wie nach langem Winter, nicht müde werden, dem Frühling entgegen zu jauchzen. Freilich ist dieß bei ihnen nur noch sinnliches Behagen. Die Natur ist nur der Schauplatz ihrer Lust, der Frühling nur die Zeit der Liebe. Aber das Auge der Liebe ist sinnig, und mehr und mehr erwachte das Gefühl auch für die eigenthümliche Bedeutung der Gestalten, die sich wie im Mitgefühl mit dem Menschen schmückten.

So kam denn beides zusammen, die jugendliche Freude an der heitern Natur und der ordnende architektonische Sinn, um, als die bildende Kunst zum ersten Male wieder die Fesseln der mathematischen Regel abstreifte, und freies, heiteres Leben darstellte, es gleich mit landschaftlichen Formen zu umgeben. Ich meine die Eyck'sche Schule, die auch hierin gleich anfangs mit wunderbarer Meisterschaft auftrat. Die Frische der Felder, der Glanz des Wassers, der Baumschlag, die weiten Flußthäler, die kühn geformten Berge mit Burgen und Städten zeigen, daß der Künstler die Natur mit Liebe und Sorgfalt aufgefaßt hat. Indessen bleibt hier die Landschaft bloß Hintergrund, Beiwerk der dargestellten Handlung. Es bedurfte daher auch nur der Naturwahrheit in einem allgemeinen, nicht in ihrem eigenthümlichen Sinne, und es trat sogar etwas Aehnliches, wie das Gleichniß, in die beginnende landschaftliche Kunst, da die begleitende Landschaft der Handlung nicht unangemessen seyn durfte, und daher Züge der Kraft, des Anstrebens passender waren, als die eigenthümlich ruhigen Formen der Natur.

Um diese völlig zu verstehen, bedurfte es noch eines andern Momentes. Der Hebräer hatte die Anschauung des Weltganzen gehabt, aber nur in steter Bewegung, er hatte keine Gestalt zu fixiren gewußt. Der Grieche vermochte das

Ganze nicht zu umfassen, weil ihn der Sinn für die Form beim Einzelnen verweilen ließ. Der christlichen Welt stand in jeder Beziehung die Auffassung der Totalität näher; sie erneuerte (im Gegensatz gegen die griechische) die hebräische Weltansicht, aber ihr fehlte auch der Trieb zur Ausbildung des Formensinnes nicht, sie konnte sich daher nie völlig von der griechisch-römischen Weise lossagen und mußte endlich das Bestreben fühlen, sie so viel als möglich wieder herzustellen. Und dieß war es, was (obgleich der alten Welt der landschaftliche Sinn gefehlt hatte) die Landschaft erzeugte, weil es die Fähigkeit gab, das unbestimmte Bild des poetischen Naturgefühls zu fixiren, und jene ungetrennte Einheit des Weltganzen in einzelne Landschaftsindividuen aufzulösen. Durch diese Verbindung des Hebräischen und Antiken war auch ein Formensinn bedingt, der weniger schwankend als bei jenen, weniger körperlich als bei diesen, mit Einem Worte nicht bloß dichterisch, aber auch nicht plastisch, sondern malerisch war, und nur durch diesen konnte die Landschaft gedeihen.

Manche andre, scheinbar entfernt liegende Erscheinungen sind aber auch hieher zu ziehen, weil sie theils eine ähnliche Wirkung des Studiums der Antike anzeigen, theils auch, wenn auch nur mittelbar, unsre Kunstgattung begünstigten. Ich will nur zwei erwähnen, die Richtung der Zeit auf die Naturwissenschaften, und in der politischen Welt die schärfere Scheidung der Nationen. Jene diente nur im Allgemeinen, das Interesse an der Natur zu erhöhen, diese aber wirkte näher ein, indem sie auch Vergleichungen der verschiedenen Länder herbeiführte.

Besonders wichtig waren aber die zunehmenden Wanderungen der Künstler nach Italien. Die bedeutsamen, für den Volksgeist charakteristischen Züge eines Landes finden sich in der Wirklichkeit nicht überall, vielleicht kaum in den ausgezeichnetsten Gegenden vereinigt. Während der Geist des Landes überall gleichmäßig lebt, ist sein Aeußeres manchen Entstellungen unterworfen. Die Glieder des schönen Körpers sind gleichsam, wie die des ägyptischen Gottes, zerstreut

und

und müssen gesammelt werden. Dem Einheimischen sind sie daher auch nur vereinzelte, wenn auch bedeutende Trümmer. Der Fremde aber, gleich beim Eintritte angeregt durch die Verschiedenheit von seinen heimathlichen Formen, im Fortgange der Wanderung stets neue bedeutsame Züge findend, sammelt jene Fragmente und vereint sie ergänzend in seinem Geiste. Karl Maria Weber spricht einmal aus, daß sich ihm die Gegend gleich beim Anblicke aus dem Räumlichen in eine zeitliche Folge zerlege; so bildet sich umgekehrt dem wandernden Künstler aus den zeitlich getrennten Erscheinungen ein einziges räumliches Bild.

Diese Ursachen traten indessen nicht alle sogleich ein, oder wirkten doch nur allmählich und vorbereitend, so daß seit der ersten Anwendung landschaftlicher Formen in der Eyckschen Schule noch bedeutend mehr als ein Jahrhundert verfloß, ehe diese Gattung im höhern Sinne blühte. Dennoch war im Technischen und in der Charakteristik einzelner Naturgegenstände schon Hemmelink sehr weit gediehen, und bald darauf, im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, fingen auch schon einige niederländische Künstler an, die Landschaft allein zum Gegenstande der Darstellung zu machen, so daß die Handlung zwar noch nicht fehlen durfte, aber in sehr verkleinerten Gestalten, als bloße Staffage erschien. Schon Schoreel nähert sich dieser Anordnung, bei Joachim Patenier und Herri met de Bles ist sie vollkommen ausgebildet. Im Uebrigen ist ihre Auffassung mit der Eyckschen Schule noch sehr nahe verwandt. Die Landschaft, obgleich der Hauptgegenstand des Bildes, ist noch nicht wahrhaft selbstständig; die Bedeutung des Ganzen verschwindet hinter der Mannichfaltigkeit des Einzelnen. Die Bäume und Felder sind höchst zierlich und fleißig behandelt, mit so feinem Pinsel, als gelte es die Blätter und Grashalmen zu zählen, und im Hintergrunde sieht man häufig Gegenstände aller Art, Felsen und Wiesen, Kornfelder und Wälder, möglichst deutlich und gesondert, in heller, wechselnder Beleuchtung. Dieses tändelnde Wohlgefallen an dem heitern Schein ist auch das einzige Interesse des Ganzen.

Höchst verschieden von diesen Incunabeln der Landschaftmalerei sind die Arbeiten der Meister, die ich oben als die ältesten der hiesigen Sammlung anführte, der Zeitgenossen Rubens, welche, gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts geboren, die Reihe der eigentlichen Landschaftmaler im neueren Sinne eröffnen. Vergleichen wir sie mit ihren Vorgängern, so scheint zunächst der Gewinn ein sehr zweideutiger. Bei jenen Alten wird wenigstens die fleißige, reinliche Ausführung, der Gebrauch einfacher, frischer Farbentöne uns anziehen. Hier sind dagegen die Farben kälter und fast unnatürlich, und die Behandlung ist zwar breiter geworden, aber sie entzieht dadurch nur die Freude an der Ausführung des Einzelnen, ohne uns durch größere, bedeutende Massen zu entschädigen. Die geistige Auffassung ist zwar in so weit eine höhere, als das Bestreben nach der Einheit des Ganzen unverkennbar ist; aber diese ist in einem Sinne gefaßt, welcher die Tiefe des Gegenstandes nicht erschöpft, und sich kaum über die Richtung der ersten Meister erhebt; denn an die Stelle der heitern Mannichfaltigkeit ist jetzt nur die üppige Fruchtbarkeit getreten. Die Kunst steht daher auf dem Standpunkte, den ich oben schon betrachtete: sie erkennt in der Natur noch nicht den Geist der einzelnen Länder, sondern nur, im Allgemeinen, die fruchtbare, allernährende Erde. Darauf bezieht sich denn auch die Staffage; denn nicht selten haben diese Meister, wie Breughel und Savery, auf den Bildern, deren ich oben erwähnte, das Paradies, die Schöpfungstage und dergleichen Scenen gewählt. Und wenn sie auch Gestalten ihrer Zeit nehmen, namentlich niederländische Costüme und Scenen, so sind diese doch nur in einem allgemeinen Sinne, etwa wegen ihres komischen Interesse's aufgefaßt, und selten oder nie mit deutlichem Gefühle der nationellen Harmonie dieser Sitte mit der Landschaft behandelt.

Die höhere Bedeutung ging erst der folgenden Generation auf und schloß sich zunächst an die italienische Landschaft an, deren schärfer ausgesprochene, heroischere Züge dieß er-

leichterten und bei denen auch das verbreitete Gefühl für die untergegangene Herrlichkeit Roms eine solche Auffassung begünstigte. Eine Ahndung hievon kann man schon bei Elsheimer erkennen. Deutlicher wurde sie bei Paul Brill (1566 — 1626), der zwar noch das überfrische, sinnliche Colorit des Breughel beibehielt, aber doch schon bedeutende Bergformen und eigenthümlich italienische Bauwerke hinzufügte. Er und die Brüder Both sind aber nur die Vorläufer des Meisters, der die Auffassung der italienischen Natur in diesem Sinne vollendete, des Claude Lorrain. Mit ihm waren die Lehrjahre der Landschaftmalerei beendet; sie hatte die Meisterschaft erreicht und erlangte unter seinen Händen einen Ernst, wie ihn bisher nur die historische Malerei gehabt hatte. Aber freilich war es nur die italienische Natur, welche er erkannt hatte, und seine ganze Weise sagte nur dieser zu. Die Wirkungen des Lichts und der Luft, die duftigen, weichen Fernen, die er so unübertrefflich darzustellen wußte, hatten nur bei den einfachen, großartigen Formen, welche die italienische Natur in Bergen und Pflanzen wie in Meer und Luft wiederholt, eine wahrhaft tiefe Bedeutung, und selbst die mehr skizzenhafte Behandlung des Einzelnen, die wir häufig in seinen Bildern finden, war diesen einfachen Formen und ihrer reinen Totalwirkung förderlich. Dieser innere Zusammenhang entging aber auch hier seinen Nachfolgern. Sie (sämmtlich Ultramontanen) weniger eingeweiht in den Geist der italienischen Natur faßten dennoch einzelne Züge derselben auf, die ihnen durch Claude's Vorgang verständlich geworden waren; aber sie vermischten sie mit Motiven aus ihrer Heimath und brachten daher immer nur eine unklare, oder doch weniger bedeutende Gestalt hervor. Jene eigenthümlichen Züge der italienischen Landschaft waren ihnen allgemeine Schönheiten geworden, und es stand daher vor ihrer Anschauung auch nur eine allgemeine, noch nicht individualisirte Natur.

Erst Aldert von Everdingen und besonders Jakob Ruysdael, jener mehr als zwanzig, dieser mehr als dreißig

Jahre nach Claude geboren, brachen sich eine neue Bahn, indem sie die nordische Natur rein in ihrem Charakter auffaßten. Indessen geschah dieß freilich in einem allgemeinern Sinne, als es bei Italien geschehen war. Everdingen hatte (wie seine Gemälde und noch mehr seine radirten Blätter beweisen) Skandinavien gesehen, und die schroffen Gegenden mit ihren Wasserfällen und Fichtenstämmen hatten auf den Niederländer tiefen Eindruck gemacht. Der Charakter dieses Landes, der insofern dem italienischen verwandt war, als er sich in festen, scharfen Formen aussprach, dafür aber einen völlig verschiedenen, fast entgegengesetzten Ausdruck hatte, war am meisten geeignet, zunächst nach dem italienischen verstanden zu werden. Ruysdael ging weiter: ihm wurde auch die Bedeutung der scheinbar uninteressanten Fläche und des einheimischen Waldes klar, und er wußte in manchen Beziehungen die Eigenthümlichkeit des niederdeutschen Landes mit unübertrefflicher Wahrheit darzustellen.

Das Tiefe dieser Leistungen blieb aber ihrer Zeit und den Meistern selbst verborgen; hier wie immer eilte die künstlerische Anschauung nicht bloß dem Bewußtseyn, sondern auch den ähnlichen Erscheinungen in andern geistigen Gebieten lange voraus. Wie man das erste Verständniß der Natur sich als eine allgemeine Schönheit gedeutet, wie man die italienische Gegend nicht als solche, sondern nur als ausgezeichnet schön betrachtet hatte, so sah man in der nordischen zunächst nur eine andre allgemeine Bedeutung. Nicht Skandinavien als das Land erkannte oder ahnete man, sondern nur die schauerliche, pikante Naturscene, und da nun bei den niederländischen Landschaften einzelne entschiedene Formen nicht mehr anzugeben waren, so blieb hier nichts übrig, als sie für gelungene Nachahmungen der Natur zu erklären.

Diese Ansicht blieb denn auch nicht ohne nachtheiligen Einfluß, der sich schon bei den ersten Meistern äußerte. Da sie sich das Wesen der Natur und des Geistes so vorstellten, daß keine innere Verbindung zwischen beiden ersichtlich war, so mußten sie den geistigen Ausdruck der Landschaft, den sie

empfanden und in ihren Tafeln wiedergaben, mehr für ihr eigenes Werk, für einen menschlichen Zusatz halten, und da konnte es denn nicht ausbleiben, zumal in einem Jahrhundert, das willkürliche, allegorische Beziehungen so sehr liebte, daß sie ihn in diesem Sinne zu steigern suchten. Schon das Bild von Ruysdael in der hiesigen Sammlung, dessen ich oben gedachte, ist nicht frei von einer allegorischen Hinweisung auf ein ruhiges, über die Stürme der Leidenschaft erhabenes Daseyn. Deutlicher und störender ist aber die Allegorie in seiner bekannten Landschaft: der Kirchhof in Dresden, wo der Regenbogen über den Gräbern offenbar auf rein menschliche Verhältnisse Beziehung hat. Und ähnliche absichtliche Erinnerungen an sentimental-historische Betrachtungen finden sich auf manchen Bildern von Claude. Indessen war von dieser Seite die Gefahr geringer. Es ist nicht zu verkennen, daß die landschaftliche Natur wegen ihrer unbestimmtern Formen und ihrer allgemeinern Bedeutung solche Nebenrücksichten in gewissem Grade veranlaßt, und jedenfalls eher duldet als die menschliche Gestalt; überdieß war der Kreis dieser Beziehungen nur klein und reizte daher nicht zur Nachfolge. Nachtheiliger war die Vorstellung, daß man künstlerisches Verdienst schon durch die bloße mechanische Nachahmung der Natur erlangte. Denn wenn auch bei den bessern Künstlern ein lebendigeres Princip von selbst hinein kam, so wurden sie doch dadurch versucht, jene älteren Meister wenigstens in der Ausführung manches Details zu übertreffen, und verkümmerten dadurch ihre eigne bessere Anschauung.

Ein wirklicher Fortschritt fand daher auch in dieser Gattung nicht statt. Aber eben durch dieses treuere Anschließen an die Natur hatte sie wenigstens, gemeinsam mit der Gattung der sogenannten Stillleben und den Frucht- und Blumenstücken, den Vorzug vor der höhern historischen Malerei, daß das hohle Ideal keine Stelle darin fand. So verlor sich denn auch während der folgenden Periode des höchsten Ungeschmacks der historischen Composition der landschaftliche Styl nicht ganz, gleichsam zum Beweise, daß das Gefühl

für die Naturschönheit ein unvertilgbarer Zug im Charakter der modernen Welt sey.

Wenn ich nun aber zuletzt von dem Aelteren auf das Neueste übergehe, so habe ich oben schon erwähnt, daß die Landschaften der Maler unsrer Zeit in der hiesigen Sammlung mich nicht sehr befriedigten. Namentlich schien mir fast überall der hinreichende Ausdruck eines bestimmten Gefühls zu fehlen. Naturstudien mancher Art waren nicht zu verkennen, sogar eine Portraitlandschaft aus Java fand sich vor; aber es fehlte überall das lebendige Interesse, das nur durch eine sichere geistige Auffassung entstehen kann, und durch bunte Scenenreihen nicht ersetzt wird.

Dagegen scheinen auch die neuern Niederländer von dem andern Extrem, das sich in Deutschland wohl hin und wieder geltend gemacht hat, der Landschaft durch hineingelegte Gedanken einen Reiz zu geben, unberührt geblieben zu seyn. Sie haben sich mehr in dem heitern Elemente gehalten, und keiner scheint hier versucht zu haben, durch einsame gestaltlose Felder in grauem Nebel, durch Landschaften, in denen die Natur eigentlich vernichtet ist, wenigstens ein schauerliches Gefühl hervorzubringen.

Indessen auch dieß gehört ja wohl bei uns schon einer vergangenen Zeit an, und wir dürfen hoffen, daß die neuere Schule, die sich bei uns bildet, bei treuem Naturstudium, vielleicht nicht ohne Einwirkung des wieder belebten nationellen Gefühls, den eignen lebendigen Geist unsrer vaterländischen Landschaft immer besser verstehen und eine bleibende Tradition tüchtiger Kunstübung hervorbringen wird.

Vierter Brief.

Ausflucht nach Leyden.

Sie wissen, wie hart es mir ist, anzufangen und nicht fortzusetzen; im Reisen wenigstens. Und doch muß ich mich dießmal bescheiden, nur die Vorhalle Hollands zu betreten, an den Küsten zu bleiben, ohne den „reinen Osten," Amsterdam, Haarlem, Utrecht, besuchen zu können. Wer nicht bis zur Sättigung haben soll, der will doch naschen, und so beschlossen wir, Freund Bernhard und ich, auf einer Ausflucht nach dem nahen Leyden vom Lande der Canäle die Süßigkeit des Kerns zu kosten. Gewissenhafte Gäste der heilenden See nahmen wir also gestern unser kühles Bad in ungewöhnlich früher Stunde, wanderten dann durch den heitern Busch, durch die Stadt, zum äußersten Canale und erreichten glücklich die „achte Schuyte;" denn stündlich geht diese gemächliche Reisegelegenheit ab, und schon viel früher, als zur achten Stunde. — Sie kennen im Ganzen die Einrichtung dieser Fahrzeuge, die ohne kostspielige Eleganz die nöthigsten Bedürfnisse holländischer Bequemlichkeit befriedigen. Dem Stübchen (het Roef), dem bescheidnen Aufenthalt der, wie billig, etwas höher besteuerten Aristokratie, fehlt nie der niedrige Tisch mit dem unentbehrlichen Feuerbecken und dem bekannten andern Geräth der unverhehlten, freilich nicht scheinbaren, Reinlichkeitsliebe. Sehr weiche Federkissen liegen auf den hölzernen Bänken umher, und Vorhänge an den Fenstern, Duodezausgaben der Prachtexemplare in den Wohnstuben, gewähren auch hier das dem Holländer so gemüthliche Halblicht, das bei ungünstigem Wetter durch den Tabaksdampf der dann oft dicht gedrängten Gäste möglichst gesteigert wird. An freundlichen Tagen, wenn die Sonne die feuchte Luft des Canals durchwärmt, bleibt man freilich lieber im unbedeckten Theile, und kommt so rauchend, schlafend, oder bequem und eintönig schwatzend, mühlos an den Ort der Bestimmung.

Indessen ist die Fahrt nicht gar zu langsam, jedenfalls empfehlenswerth wohlfeil und doch — da bei der großen Zahl täglich abgehender Fahrzeuge selten Ueberfüllung entsteht — auch von den höhern Ständen benutzt. Wir waren noch zu frühe für die Abfahrt gekommen; dafür aber gab die Reisegesellschaft, die langsam sich einfand, günstige Aussicht. Ein gar liebliches Professorenkind, ein freundliches Willkommen aus dem gelehrten Leyden, bestieg mit dem jüngern Bruder den Nachen. Die Fülle der schönen Holländerinnen, die freilich später oft einen bleichen, schweren Charakter annimmt, war hier noch in jugendlicher Frische, und stand gar zierlich in der feinen französischen Tracht. Leider aber wollte sie nur in der Tracht vom Französischen wissen, nicht in meiner Anrede, die sie freundlich, aber bestimmt ablehnte. Bald tönte auch die Glocke, als letzter Ruf zur Abfahrt, der Pferdeknabe (das Jägerchen, wie man ihn hier zärtlich nennt) saß auf seinem Quersattel, und unsre sanfte Reise begann. — Bald mündet der vom Haag herkommende Canal in den, welcher von Delft nach Leyden führt; wir wandten uns also links, und fuhren nun lange Zeit bei sehr sorgfältig erhaltenen Landhäusern vorbei. In Holland wie in Venedig sind die Canäle die Schauseiten der Häuser, während man die Straßen des innern weniger würdigt. An sie reihen sich diese ruhigen Lustsitze, welche dem Reisenden der Wasserstraße das Land als den Aufenthalt gewerbloser, genießender Rentner erscheinen lassen. Gewöhnlich sind diese Landhäuser in mehrern Stockwerken, aber niedrig gebaut, in einfachen Formen, aber mit frisch gestrichenen Läden und Thüren und hellglänzenden Spiegelfenstern, welche das mäßige Vergnügen der Neugierde dem Bewohner, nicht dem Vorüberfahrenden gestatten. Dieser wird dagegen durch den Anblick überreicher Blumenbeete, bunter Spaliergewächse oder der dichten, schattigen Baumgänge entschädigt. Häufig, wenn das Wohnhaus selbst weiter im Innern des Gartens, liegt dann dicht am Canal ein Pavillon, gewöhnlich, um den Genuß der stündlich vorbeikommenden Fahrzeuge nicht auf eine enge Gegenwart zu beschränken, son-

dern Annäherung und Entfernung beobachten zu können, mit einem dreiseitigen, ganz zu Fenstern bestimmten Vorbau. An diesem möglichst bunten und zierlichen, oft in gothischen oder chinesischen Formen erbauten Häuschen ist denn auch der Name des Landsitzes zu lesen; manchmal nur die Localität angebend, z. B. Voorburg, Yperburg; zuweilen in galanter Erwähnung ehrbarer Hausfrauen oder Töchter, Carolinaburg, am häufigsten aber das Wohlgefallen des Besitzers aussprechend, Welgelegen oder Vreugde en Rust. Freude und Ruhe! Die wahren Penaten dieser friedlichsten aller Burgen, eigentlich nur verschiedene Verkörperungen derselben Gottheit. Die Ruhe, erzählt man, wird häufig hier so strenge verehrt, daß viele der müßigen Bewohner dieser Landsitze selbst die Reise in die nächste Stadt lebenslang aufschieben. Nur durch diese gränzenlose Liebe zur Ruhe wird der Patriotismus begreiflich, welcher die Holländer abhält, nicht, nach englischer Sitte, weniger hochbesteuerten Lebensgenuß in andern Ländern zu suchen. Geräuschlos zogen wir unsre Wasserstraße fort durch diese geräuschlose Welt der „Freude und Ruhe," deren ewige Sabbathstille für uns unruhigere Geister des festern Landes wenig gemacht seyn möchte. Hinter dem freundlichen Oertchen Letztedamm, wo wir kurze Zeit anlegten, um den unentbehrlichen Genuß des Vormittagskaffee's zu haben, wurden die Umgebungen einförmiger und das Gespräch der Reisegesellschaft belebter. Ein französischer ancien militaire, den seine philanthropischen Wanderungen unter Napoleon nach Aegypten, Italien, Spanien, Deutschland, aber nicht nach Holland geführt hatten, holte das Versäumte nach, und der Weitgereis'te, obgleich an das Delta sich erinnernd und die Niederungen des Po, zollte der Schönheit, der üppigen Fruchtbarkeit und Fülle des Niederlandes reichen Beifall. Schon für Baumwuchs und Früchte; aber unerschöpflich war er, seinem grauen Haupte zum Trotz, im Preise der edlern Früchte des Landes, der weiblichen Schönheiten in ihrer Fülle und Frische, bis unsre schöne Reisegefährtin, unter dem Schleier erröthend, sich seitwärts wendete, und so verrieth, daß ihr

früheres Ablehnen unsrer französischen Fragen nicht wohl gewählte Vorsicht gewesen.

Endlich wurden die Landhäuser an den Ufern wieder häufiger, die Nähe der Stadt verkündend, deren Thürme sich auch hinter dichtem Laube zeigten. Bald entschwanden sie wieder, weil die umgebenden Gärten uns hinderten, und nicht lange darauf legten wir an. Wir waren unmittelbar vor der Stadt, ohne es zu wissen. Die Musen des batavischen Athens verbargen sich unter der Schaar der Grazien, würde ein holländischer Poet vielleicht noch heute sagen, da hier der derbe Redeprunk des siebzehnten Jahrhunderts noch nicht ganz abgekommen ist.

Der üppige Baumwuchs der Anpflanzungen hatte bisher die nahen Häuser bedeckt, so daß wir die Entfernung der Stadt nur nach den herüber ragenden, entlegenen Thürmen beurtheilen konnten. Nach wenigen Schritten traten wir durch das mächtige Thor in die Hauptstraße, die einen vortheilhaften Eindruck bürgerlichen Reichthums gewährt. Es sind nicht die Paläste wie im Haag, in welchen der Schmuck dünn ausgebreitet, nur standes- und ehrenhalber da ist; aber auch nicht die schmalen Giebelhäuser Rotterdams, die nur Mündungen der Speicher zum Canal zu seyn scheinen, und in denen sich höchstens Bequemlichkeit und Reinlichkeit aussprechen. Hier dagegen fehlt es nicht an mannichfaltiger Zierde, man sieht den Häusern an, daß die Besitzer mit Muße und Liebe auf die Verschönerung ihres Eigenthums, jeder nach seiner Weise gedacht haben. Freilich sind die Formen meistens die des siebzehnten Jahrhunderts, über welche der „gute Geschmack" entschieden sein Anathem ausgesprochen hat, aber ich bin so sehr Ketzer, daß ich selbst diesen Styl, ungeachtet manches wunderlichen Putzes, nicht überall verwerfe. Tüchtiges, bürgerliches Leben zeigt sich einmal nicht anders, als in selbstständiger, freier Ausbildung, nicht in gleichmäßiger Regel; und diesen heitern Anblick kräftiger Mannichfaltigkeit darf man sich nicht verkümmern lassen, wenn hin und wieder eine etwas zu derbe oder auch eine barock gekünstelte

Gestalt dazwischen tritt. Vielmehr gehört das zur Sache. Im Einzelnen will ich freilich die bauschigen Gesimse, die durchbrochenen Pilaster und Gebälke, die steinernen Blumen und Schnecken, den altväterischen Kram von Vasen und Pyramiden und schlechten Statuen nicht in Schutz nehmen; aber im Ganzen gibt es ein treffliches, malerisches Bild, wenn auch nicht jugendlicher Frische, so doch kräftigen, jovialen Mannesalters. Auf alle Fälle ist mir dieser wuchernde Reichthum lieber als das dürftige Maß der „Zweckmäßigkeit und die Schreinerarbeit," wie Sie sie nennen mögen, als eine fabrikmäßig gleiche Architektur. Jedem das Seine. Doch dieß nur im Vorbeigehen als ein Fehdehandschuh für künftige tusculanische Quästionen.

Im Gasthofe mit einem Führer versehen, traten wir unsre Wanderungen an. Schon hatten die langen, dreimonatlichen Ferien begonnen, und die Stille der Straßen mochte daher größer als gewöhnlich seyn. Indessen auch so war der Unterschied des niederländischen Musensitzes von dem deutschen nicht zu verkennen. Hier sieht man keine burschikosen Trachten, hört nicht den Klang der wenig benutzten, lose gewordenen Sporen auf dem Steinpflaster, nicht das ferne Klirren der Rapiere, nicht das Spiel mit dem wohldressirten Pudel; aber die ehrbare Gelehrsamkeit zeigt sich schon auf den Klingelschildern der Professoren, bei zahlreichen Buchhändlern und Antiquaren, ja sie erstreckt sich bis auf die Studentenwirthe, — wenigstens wenn sie keine Miether haben. Denn ihre Aushängezettel kündigen dieß nicht in der Landessprache, sondern lateinisch an: Cubiculum locandum. Vielleicht ein Gebrauch aus der längst vergangenen Zeit, wo die Ausländer zahlreich hieher kamen.

Schon mehr als Eine Epoche des Glanzes ist für Leyden verschwunden; indessen wird man wenig daran erinnert, vielmehr sieht Alles freundlich und wohlerhalten aus. Freilich haftet das Gedächtniß der Nachkommen überall weniger an ganzen Perioden als an einzelnen Begebenheiten und sichtbaren Spuren. So sind denn auch hier die Zeiten der

einst so bedeutenden Handelsblüthe und die des, zum Theil wenigstens antiquirten literarischen Ruhms, viel weniger in der Erinnerung des Volks, als drei besonders anregende Momente. Die Römerzeit (durch die Entfernung in einen Punkt zusammengezogen), weiterhin der kräftige Widerstand der von Hunger und Waffen bedrängten Bürger gegen die belagernden Spanier im Jahr 1574, und endlich als neuestes die Verwüstung eines beträchtlichen Theils der Stadt durch die Explosion eines Pulverschiffes im Jahr 1807. Schaulustige Reisende halten es mit dem Volke, sie wollen sehen, um lebendig zu glauben. Die Stätte des letzten öffentlichen Unfalls erinnert jetzt nur durch den Namen der „Ruine" daran, daß sie das plötzliche Grab so manchen häuslichen Glücks geworden, und hat die freundlichste Stadt Hollands mit zwei großen regelmäßigen Plätzen und schattigen Pflanzungen bereichert. Jener ältesten dunkeln Zeit aber schreibt man ein in der That merkwürdiges Ueberbleibsel zu. Mitten in der Stadt erhebt sich, da wo zwei Arme des Rheins sich trennen, ein in der Ebene offenbar künstlich gebildeter Warthügel, dessen Seiten jetzt zu friedlichen Gärten der Städter benutzt sind, dessen flache Spitze aber ein wohlerhaltenes, massiges, kreisrundes Mauerwerk, mit innerm Umgang und Zinnen trägt. Es heißt die Burg und ist bis in spätere Zeiten die Veste der Grafen von Holland gewesen. Das Mauerwerk selbst, aus kleinen Ziegeln und mit dicken Kalklagen, ist ohne Zweifel eine Arbeit des Mittelalters, die regelrechte Form des Kreises aber kann wohl durch römische Fundamente bestimmt seyn. Jedenfalls ist es nicht unmöglich, daß jenes Lugdunum auf der Bataver Insel, welches die Römer gründeten, auf dieser Höhe gelegen, von der sie einen so weiten Ueberblick über das ebene Land ihrer unfreiwilligen Bundesgenossen hatten, und daß, damit zusammenhängend, der Name Lugdunum (Lueg, Look-down) teutonischen Ursprungs ist. Wer sich an dieser Tradition nicht erbauen will, besteige wenigstens die Warte, um durch die Zinnen den Ueberblick der Stadt und der reichen,

wohlbebauten Fläche zu haben, die sich nach allen Richtungen bis zum Horizont ausdehnt. Im Innern dieses Mauerkreises ist, von Pflanzungen umgeben, ein tiefer Brunnen den Berg durchschneidend; ein Beweis der ernsten Absicht, den engen Raum lange zu vertheidigen. Im Begriffe wieder in die Stadt hinabzusteigen, hielt uns auf halber Höhe ein schönes Bild auf; denn von dem alterthümlichen Bogen des Thors, wie von einem Rahmen eingefaßt, sahen wir durch das glänzende Laub der nahen Bäume des Anberges einen Theil der Pankratiuskirche, von höchst zierlichem gothischem Bau.

Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, wie dieser Anblick meine antiquarische Sehnsucht steigerte, und daß nun mein Begleiter nicht eher Ruhe hatte, bis die Kirchen der Stadt durchwandert waren. Dennoch sollen Sie — wenigstens heute — mit allen architektonischen Berichten verschont bleiben, obgleich die Kirchen Leydens zum Theil für die schönsten Gebäude des Mittelalters in diesen Gegenden gelten. Anderes aber, als Architektonisches, ist von holländischen Kirchen nicht zu sagen, da alles Bildwerk verschwunden ist, und nur Gräber die weißen Wände schmücken. Da fehlt es denn freilich nicht an Monumenten Boerhave's, des Justus Scaliger und Andrer, von denen aber nichts zu erzählen wäre, als — die Namen. — Von den Kirchen ließen wir uns zum Rathhause führen. Das Gebäude selbst ist im spätern Style des sechszehnten Jahrhunderts, mit einer freien hohen Treppe, stattlich genug. In den einzelnen Verzierungen freilich wieder schwerfällig. Ueber der Eingangsthür gibt eine große Tafel folgenden Vers, den ich als eine Probe der volksbeliebten Ausdrucksweise des sechszehnten Jahrhunderts copirt habe.

Na SWarte hVngersnoot,
GebraCht hadde te doot
BI naast ses dVIsend MensChen,
ALs't GODT den Heer Verdroot
Gaf hI Vns Weder broot,
Soo VeeL WI CVnten WensChen. *)

*) Als schwarze Hungersnoth zum Tode schon gebracht beinah sechstausend Menschen, es Gott den Herrn verdroß, er gab uns wieder Brod, so viel wir konnten wünschen.

Daß Sie mit einem Akrostichon zu thun haben, daß jedes W für zwei V gerechnet, daß die Buchstaben im Namen Gottes ehrfurchtsvoll von der Verpflichtung zum Zahlendienst entbunden sind, daß mithin ein M vier C und zwei L, vierzehn V und vier I vorkommen, so daß der Inhalt sich auf die Belagerung vom Jahre 1574 bezieht, das Alles entgeht Ihnen nicht. Aber dennoch fehlt Ihnen die eigentliche Spitze. Nicht nur die Jahreszahl, sondern auch die Tage der Belagerung sind wiedergegeben; denn sie währte vom 26 Mai bis zum 3 October und 129 Buchstaben stehen vor Ihnen. Gewiß kein Zufall, sondern Scharfsinn des Verfassers, da, wenn er es nicht verrieth, das Geheimniß wohl nie entdeckt worden wäre.

Doch zu etwas Besserem, zu dem, was mich in das Innere dieses Gebäudes führte. Es sind die in einigen Sälen aufgestellten Gemälde, meistens durch die Geburt des Künstlers oder durch den Gegenstand, in Leyden einheimisch. Vor Allen im Saale des Bürgermeisters das große jüngste Gericht von Lucas von Leyden. Leider ist es bedeutend übermalt, so daß sich — zumal es hoch und schlecht beleuchtet hängt — über das Colorit nicht urtheilen läßt. Composition und Zeichnung sind dagegen höchst interessant.

Die große mittlere Tafel enthält Christus thronend, auf jeder Seite eine Apostelgruppe, darunter mehrere Engel. Unterhalb statt andern landschaftlichen Hintergrundes eine grüne Fläche (man sieht kaum, ob es Wasser oder Land seyn soll), auf welcher schwach angedeutete Figuren, wahrscheinlich Auferstandene und Teufel, sich tummeln. Im Vordergrunde sind deutlich motivirte und sehr sorgfältig ausgeführte Gruppen, aber in ziemlich kleiner Zahl. Diese dürftige oder sparsame Ausstattung des Bildes ist, wenn man andre gleichzeitige ältere Ausführungen desselben Gegenstandes damit vergleicht, höchst auffallend.

Erinnern Sie sich zum Beispiel jener des Johann von Fiesole, die wir in Rom, oder gar des großen Danziger Bildes, das Sie bei seiner Rückkehr von Paris gesehen haben,

oder auch nur jenes weniger bedeutenden, aber einigermaßen ähnlichen Werks eines unbekannten Meisters im Kölner Museum. Welchen Glanz der himmlischen Heerschaaren und welch dichtes Drängen der Auferstandenen. Ueberall das Bestreben den Größten der Tage, der das Leben aller Jahrhunderte erweckt, und die Pforten des Himmels aufschließt, wiederzugeben. Darum die verschiedenartigsten, bedeutendsten Scenen, Leben und Glanz von allen Seiten, das sich in der Mitte in dem leuchtenden Panzer des Erzengels spiegelnd vereinigt. Hier dagegen, welche Leere! Das große Werk scheint fast beendigt oder erst angefangen.

Wäre es nicht historisch bekannt, daß das Bild zur Zeit des Bildersturms aus der hiesigen Peterskirche gerettet ist, so möchte ich glauben, daß es gar nicht für kirchliche Zwecke bestimmt gewesen, sondern daß der sonst so phantastische Maler hier nur Studien des Nackten geben wollte, die ihm noch neu seyn mußten, und daß ihm bei diesem theoretischen Bemühen die Laune vorging. Auf den Seitentafeln sehen wir, wie gewöhnlich, die Oerter der Seligen und Verdammten; aber selbst die Hölle, die zu Erfindungen in seiner Weise so viel Veranlassung bot, ist mäßig und dürftig ausgefallen. Er führt nicht in das Innere ein, sondern läßt uns nur durch das Thor in die Welt der Flammen blicken. Noch mehr fehlt es dem Himmel an der Freude und Seligkeit, die jene ältern Bilder geben. Matte bleiche Gestalten sollen als Selige und Engel erscheinen; aber nichts von jenem Hochgesang der Himmlischen, oder von den Reihetänzen, wie sie, jeder in seiner Weise, der Maler des Danziger Bildes und Johann von Fiesole zeigen, nichts von jenem Glanze der Freude auf den Gesichtern und des geistlichen Schmucks auf den Gewändern. Dagegen ist die Zeichnung des Nackten an dem nordischen Maler allerdings zu bewundern, und es fehlt auch im Einzelnen nicht an scharfem Ausdruck; besonders kann ich für Charakteristik und Körperkenntniß auf zwei Frauen auf der Höllenseite aufmerksam machen; die eine von einem bösen Geiste bei den Haaren zu Boden gezogen; die andre am Boden liegend,

während ein Teufel sie am Fuße fortschleppen will, mit den Händen verzweiflungsvoll in die Erde sich einwühlend und ihr noch immer schönes, bleiches Gesicht dem Beschauer zuwendend. Auf der Außenseite der Flügel sind die Apostel Petrus und Paulus. Während die äußern Seiten gewöhnlich stiefmütterlich gegen die innern, für die Festtage bestimmten Bilder behandelt sind, ist es hier umgekehrt; der Maler scheint sie mehr mit Lust gearbeitet zu haben. Besonders Paulus ist würdiger gedacht und in allen Theilen, in Stellung und Gewandung, edler ausgeführt, als man es sonst bei Lucas findet. Von dem Colorit ist leider nichts mehr zu erkennen und durch falsche Schattirung des ungeschickten Verbesserers theilweise selbst die Zeichnung entstellt.

Bei einer großen Allegorie auf den Frieden, von Ferdinand Bolz, bei mehrern Genrebildern und Portraits halte ich mich nicht auf, sondern führe Sie in den großen Saal, vor ein kolossales Bild eines lebenden Malers, van Bree. Der Gegenstand ist ein einheimischer, die Standhaftigkeit des Bürgermeisters Peter van der Werff. Jene Belagerung im Jahre 1574, deren ich oben beiläufig gedachte, hatte schon fast fünf Monate gewährt; längst waren die Vorräthe geschwunden, Tausende schon ein Opfer des Hungers geworden, schwache Hoffnung auf Entsatz, da Ludwig von Nassau, der damalige Führer, in Rotterdam krank lag. Da murrte die Menge und stürmte drohend auf den Bürgermeister ein, Speise oder Uebergabe fordernd. Doch unerschrocken und ruhig, entblößt er seine Brust, bietet den Wüthenden den eignen Körper zur Nahrung an, und erhebt selbst den Dolch, um ihren Willen an sich zu vollstrecken. Diese ruhige Würde, diese Aufopferung entwaffnete die Meuterer und gab den Leidenden neuen Muth zur Vertheidigung. Nun schien aber auch der Himmel selbst die Prüfung nicht verlängern und die Tugend lohnen zu wollen. Denn bald darauf erholte sich der Prinz von Oranien; Hülfe, wenn auch schwache, rückte heran, und ein thörichter Schreck jagte die Spanier in die Flucht vor der kleinen Schaar. Triumphirend

phirend zogen die Befreier ein, und frohe Festlichkeit (erinnern Sie sich der naiven Ausdrücke unsres Akrostichons) folgte auf die lange Entbehrung. Als äußere, wohlverdiente Anerkennung ihrer Standhaftigkeit erhielt die Stadt die neu gestiftete Universität, so daß sich an den Moment preiswürdiger Festigkeit und Selbstverläugnung eines Mannes Heil und Ruhe ganzer Generationen knüpfte. Vielleicht würde uns die That noch schöner erscheinen, wenn van der Werff's kräftiger Widerstand gegen die Schwäche seiner Mitbürger und gegen die eigne Lebensgefahr auch ohne den grellen Zusatz, daß er sein Fleisch ihnen zur Speise angeboten, wirksam geworden wäre. Seine Landsleute scheinen aber nicht so zu fühlen, und wir wollen darüber nicht richten. Denn gewiß ist es ein Glück, wenn ein Volk solche Momente aufzuweisen hat, in denen es sich spiegeln kann, und die das Gefühl nationeller Einheit befestigen. So wenig sonst die didaktische Richtung, welche die Nützlichkeitsmänner der Kunst aufdrängen wollen, ihr zusagt, und so wenig an sich dieser Moment einer pathetischen, mehr erhabenen als schönen Handlung für die Malerei, die Kunst der Zustände, vorzugsweise geeignet ist, so kann sie doch bei einem solchen Gegenstande vielleicht einen praktischen Vorzug haben. Die Poesie geht freilich tiefer in den Geist der That ein, und wirkt auch lebendiger; dagegen mag die volle Gegenwart des Moments, die sich im Bilde der ruhigen Betrachtung darbietet, auf ernste Geister, einen starken und bleibenden Eindruck machen, und jugendliche Gemüther zur That selbst stählen.

Abgesehen von diesem patriotischen Verdienste ist van Bree's großes Bild eine fleißig ausgeführte, gezeichnete und selbst colorirte Arbeit. Die theatralische Auffassung, welche die niederländischen Maler aus der französischen Schule behalten haben, ist hier durch den Gegenstand entschuldigt. Man rühmt besonders die Gruppen der vom Hunger erkrankten, verschmachtenden Bürger, die sterbende Mutter mit ihrem Säuglinge, den schwankenden Greis, den mannichfaltigen Ausdruck der Wuth, des Staunens und der Be-

wunderung in den Zügen der Männer. Wir Deutschen würden freilich dem Künstler Manches von diesen Effectstücken erlassen haben.

Die andern Gemälde dieses Saals, sämmtlich locale Begebenheiten aus dem sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert, mit Portraitwahrheit und Kraft gegeben, übergehe ich, um wieder vor einem kunstgeschichtlich interessanten Bilde zu verweilen. Es ist von Cornelis Engelbrechtsen (1468 bis 1533), dem Lehrer des Lucas von Leyden; eines der wenigen Werke seiner Hand, die dem Bilderstурm entgangen sind. *) Auf dem Mittelbilde sieht man die Kreuzigung, in weiter Landschaft, mit vielen Nebengestalten. Die Flügel enthalten das Opfer Abrahams und die Anbetung der Schlange. Auf dem schmalen Untersatze des Mittelbildes **) ist ein nackter männlicher Leichnam, aus dessen Leibe sich ein Baum erhebt, dabei die knieenden Stifter. Wahrscheinlich ein, freilich nicht sehr zartes, Symbol Christi als Baum des Lebens. Die Stellung des Baumes genau unter dem Kreuze scheint wenigstens auf eine Verbindung hinzudeuten. Ohnehin haben die Darstellungen der drei Haupttafeln eine sehr bestimmte symbolische Beziehung auf einander; das erste große Opfer des Patriarchen, die Erlösung von dem Uebel durch das Bild der Schlange, endlich das größte Opfer und die Erlösung zugleich. Der daraus hervorgehende Sinn würde dann in dem untern Bilde noch einmal in gedrängter Kürze zusammengefaßt seyn. Karl van Mander nimmt an, daß Cornelis zuerst in Leyden oder doch unter den Ersten sich der Oelfarbe bedient habe, und dieß Bild ist wenigstens nicht geeignet, ihn zu widerlegen. Freilich ist es auffallend, daß die große Erfindung in so benachbarter Gegend ein halbes Jahrhundert hindurch unbekannt geblieben seyn soll.

*) Zwei andere Bilder, welche van Mander hier erwähnt, sind nicht mehr da.

**) Der Predella, wie die Italiener sagen. Im Deutschen fehlt uns ein technischer Ausdruck dafür, weil die Sache selbst in der Zeit höherer Schätzung der Kunst außer Gebrauch kam.

Indessen war die Stadt, deren Glanz erst nach dem Jahre 1574 begann, damals noch weniger bedeutend, durch frühere Parteikämpfe verwüstet und vielleicht verwildert.

Auch sagt das Colorit dieses Bildes dem Charakter desselben wohl zu, denn derselbe Ernst, welcher die Wahl des Gegenstandes und dessen symbolische Auffassung bestimmte, ist auch in der Mischung der Farben zu erkennen. Sie sind dunkel und kräftig, aber ohne heitere Mannichfaltigkeit, durchweg in braungelblichem Tone, glanzlos und wenig erfreulich. Auch die Zeichnung ist weit entfernt von der heitern Fülle und Rundung der Eyckischen Schule. Die Formen sind hart und dürr, die Bewegungen heftig und eckig. Nur in der Frauengruppe neben der sinkenden Maria ist ein Ausdruck des Weichen und Rührenden, der vielleicht durch den Beiklang von Härte, welchen er zu überwinden hat, an Tiefe gewinnt. Die Zeichnung schließt sich eher an die der gleichzeitigen Oberdeutschen, als an die der Flamländer an, und steht zwischen der Lebensfülle der Letztern und der großartigen, mehr statuarischen Auffassung, die in der Kölner Schule noch traditionell erhalten war, in der Mitte. Es ist hier ein härterer Geist, welcher, im Gegensatze gegen die mehr gemüthliche Weise der Eyckischen Schule, früh einen verständigen Ernst auch in die Kunst überträgt, der jedes Einzelne nach Begriffsweise isolirt auffassen, und aufs genaueste bestimmen will. Bei solcher Auffassung müssen denn die freien Regungen, da sie nicht, wie es im Leben durch die Schnelle der Zeit geschieht, durch eine mildere Behandlung mit dem Ganzen verschmolzen werden, unharmonisch, hart und gewaltsam erscheinen. Es liegt indessen auf der andern Seite in der Schärfe, mit welcher dadurch das Einzelne heraustritt, ein gewisser Reiz, der aber freilich nur so lange dauert, als ein andrer mildernder Einfluß seine Einseitigkeit verbirgt. Lucas von Leyden bildete diesen Charakter weiter aus, und erreichte die Vorzüge, welche dadurch geboten waren: bestimmten charakteristischen Ausdruck, Richtigkeit und selbst Zierlichkeit an einzelnen Gestalten. Allein eben weil er das

Ziel erreicht hatte, mußte er das Einseitige der Richtung fühlen, den Mangel an heiterm, anmuthigem Leben. Dieß führte ihn wohl zu dem, was sich bei seinen Vorgängern zuweilen unwillkürlich eingedrängt hatte, zu dem grellen Ausdrucke zufälliger, ungewöhnlicher und selbst bizarrer Eigenthümlichkeiten. Die wunderlichen Formen, Bewegungen und Trachten, die uns besonders in den Kupferstichen so auffallend und selbst oft anstößig erscheinen, machten aber auf seine Zeitgenossen diesen Eindruck nicht. Sie waren bei der bisherigen wohlgemeinten und ehrbaren Verarbeitung der traditionellen Elemente an Aehnliches gewöhnt. Künstler und Zeitgenossen wurden, um das Disharmonische zu überwinden, zum Komischen fortgezogen; anfangs unbewußt, bald aber mit Selbstironie, in gutmüthiger Anerkenntniß der menschlichen Unvollkommenheit, und so entstand eine Mischung von hartem Ernste und bizarrem Scherze, die freilich späteren Kunstrichtungen nicht mehr zusagen konnte.

Doch ich gerathe wieder auf kunsthistorische Abwege, und muß Sie doch noch durch Leyden führen. Vom Rathhause ließen wir uns — die nöthigen Erlaubnißkarten waren unterdessen besorgt — auf das Museum führen. Zuerst in die naturhistorische Sammlung, die, bekanntlich sehr vollständig, in zwei höchst geräumigen Stockwerken eines Quadratgebäudes aufgestellt ist. Nur für die Giraffe war keiner der Säle hoch genug, und sie reicht daher ihr Haupt naiv durch die durchbrochene Decke, aus dem untern in das obere Stockwerk hinein, Ober- und Unterwelt verbindend, eine wunderliche Proserpina. Wollen Sie aber ernsthaften Bericht über diese Schätze, so wenden Sie sich an Bernhard, den ich zurückließ, um voraus zu den Alterthümern zu eilen.

Neben der Naturwissenschaft sind freilich Kunst und Alterthum stiefmütterlich behandelt. Nur ein Theil des Antikencabinets ist in einem anstoßenden Flügel des Museums mit möglichster Raumersparniß, zum Theil auf Balken und Gerüsten, untergebracht. Alterthümer von großem Kunstwerthe sind nicht, aber wohl Proben des Verschiedenartigsten,

gesammelt. Neben Münzen und Gypsabgüssen besonders ägyptische Antiken, kleinere und größere Mumien in großer Zahl. *) Von griechisch-römischer Kunst verdient ein junger Faun, wenigstens der Leib, denn das Uebrige schien neu, bemerkt zu werden. Sie kennen mein Interesse für die Alterthümer der ersten christlichen Zeit und begreifen daher, daß ich länger vor einem christlichen Sarkophage, der aus den römischen Katakomben hieher gelangt ist, verweilte. Die eine der längern Seiten war durch die Stellung an der Wand unzugänglich. Die andere enthielt in fünf durch Säulen und flache Bogen getrennten Abtheilungen, in jeder theils eine, theils mehrere Darstellungen, unter andern Petrus in der durch den Hahn bezeichneten Stunde der Verläugnung, Christus den Gichtbrüchigen heilend; Abels dem Herrn angenehmes Opfer; der Heiland, den Aposteln die Schrift, das Zeichen des Lehramts, übergebend; über den Säulen, zwischen den Bogen, findet sich die Taube, das Lorbeerblatt und, wenn ich nicht irre, auch die Kürbislaube und der Haifisch des Jonas, sämmtlich Darstellungen aus dem ziemlich eng bedrängten Cyklus der ersten Jahrhunderte, den uns die römischen Katakomben kennen gelehrt haben. Alle treu historisch aus dem Evangelium oder dem alten Testamente genommen, aber alle zugleich symbolisch auf Erlösung und Versöhnung hindeutend. Neben dem eifrigen Streite über Dogmen (mehr in der morgenländischen Kirche) und über moralische Sätze (mehr in der abendländischen Kirche) geben diese Bildwerke eine wichtige Ergänzung des christlichen Lebens in jener schönen Zeit jugendlichen Hoffens. Unbekümmert um die Welt des verfallenden, sündlichen Staates, wenig beunruhigt selbst über das Streitige der Glaubenslehre scheint den Einzelnen nur Eines Noth gewesen zu seyn, sich die Hoffnung der Erlösung, die verheißene Errettung stets gegenwärtig zu halten. Darum wur-

*) Der Ankauf der beträchtlichen Sammlung des schwedischen Vice-Consuls zu Alexandrien, d'Anastasy, hat das Museum gerade in dieser Beziehung besonders reich gemacht.

den sie auch nicht müde, die Begebenheiten der heiligen Geschichte, welche eine symbolische Beziehung auf diese Verheißung duldeten, beständig zu wiederholen. Und wie manches zerrissene Gemüth mag aus der Verzweiflung in dieß Asyl der stillen Zuversicht geflohen seyn! Die Kunst an sich konnte freilich nicht dabei gewinnen. Es kam ja bloß darauf an, sich durch das Zeichen die Verheißung gegenwärtig zu halten. Unbefangen, wie andre Satzungen des äußern Lebens, nahm man daher auch Kunstformen aus der heidnischen Welt auf, ohne auf ihre Ausführung großen Werth zu legen. Aber noch waren diese Kunstformen belebt genug, um den Ausdruck der einfachen, rein auf die Eine Hoffnung gerichteten Geistesstimmung aufzunehmen, und sie erhalten dadurch einen gewissen Charakter geistiger Ruhe und Stätigkeit. Freilich ist es nicht mehr die vollendete Schönheit griechischer Gestalten, aber gerade in der Vernachlässigung jedes gesuchten Reizes, bei übrigens reiner Auffassung, liegt etwas, das uns eine höhere Geistesrichtung ahnen läßt, die nur diesen Formen sich nicht anvertrauen kann, und aus den unbestimmten Zügen sich künftig entwickeln wird.

Diese vordere Seite des Sarkophags scheint eine Arbeit aus dem Ende des vierten oder fünften Jahrhunderts. Die Seitenwände aber enthalten Greife mit Flügeln und Schnäbeln, in sehr gut ausgeführtem, flachem Basrelief, und werden Theile eines ältern heidnischen Sarges seyn, die man, wie so häufig in diesen Jahrhunderten, aus Sparsamkeit benutzt hat.

Neben mehreren Tafeln in Keilschrift (aus Babylon) und in punischen Charakteren finden sich auch Basreliefs, die im Gebiete von Carthago ausgegraben sind; ohne Zweifel aus römischer Zeit, aber in unglaublich roher Ausführung, mit starren Augen und schweren Gewändern, auch nicht frei von barbarischer Entstellung der Mythe.

Ein anderer Theil der Sammlung, für welchen der Raum des Cabinets zu eng war, ist in einem hölzernen Schoppen beim botanischen Garten aufgestellt. Vieles davon

ist ägyptisch, namentlich einige große Granitsärge, die Basreliefs einer ganzen Kammer. *) Dann mehrere römische Werke, worunter eine gute Statue Trajans. Auch eine Reihe irdener etruskischer Grabkisten ist nicht ohne Interesse. Außer mehrern Wiederholungen der bekannten Darstellung des Kampfes, wo dem Streitenden sein Genius zur Seite steht, enthalten sie Mehreres aus dem griechischen Sagenkreise. Auf dem einen der Cyklop dem Ulysses nachwerfend, ein Gegenstand, der, wenn ich nicht irre, auch sonst auf etruskischen Grabkisten vorkommt. Auf einer andern Urne umfaßt eine jugendliche Gestalt einen Altar ohne Bildsäule, während eine andere das Schwert gegen sie schwingt, beide tragen die phrygische Mütze, vielleicht eine Scene aus der Einnahme Troja's.

Noch lange werden die Bildwerke dieser römisch etruskischen Zeit die Antiquare für die Erforschung eines Cultus und einer Denkweise in Anspruch nehmen, die, obgleich die Menge der vorgefundenen Bildwerke sie zur Zeit der Blüthe römischer Macht sehr verbreitet zeigt, dennoch in den schriftlichen Nachrichten nirgends erwähnt ist. Eine wunderbar dunkle Stelle in einer so hell beleuchteten Zeit! Indessen mußte freilich neben der blendenden Sonne Roms das Leben der andern italischen Völker im Schatten stehen. Immer aber hat die Anschauung jener stummen Völker, die nicht durch Worte, nur durch Formen zu uns sprechen, etwas Rührendes. Hier um so mehr, weil die etruskischen Bildwerke, so wenig sie auf höchsten Kunstwerth Anspruch machen, durch ihren eigenthümlichen Styl besonders interessiren. Es ist etwas Christliches in diesem Style. Schon die religiösen Vorstellungen, welche wir aus den Darstellungen erkennen. Die Vorstellung feindlicher und schützender, schwarzer und weißer Genien, die um die Seele des Verstorbenen kämpfen, haben etwas Fremd-

*) Siehe Reuvens, Lettre à M. Letronne, sur les Papyrus bilingues et grecs et sur quelques autres monumens Gréco-Egyptiens du Musée d'antiquités de l'Université de Leide.

artiges gegen die sonstige heidnische Ansicht. Es liegt eine Sorge, ein Zweifel über das Schicksal der Seele nach dem Tode darin, der mit der Gleichgültigkeit des Hades seltsam contrastirt. Selbst jene bösen Genien und die schwarze Farbe, mit welcher wir sie in den Grabgemälden finden, erinnern an christliche, wenn auch nur abergläubische Meinungen. Das griechische Heidenthum hatte den Teufel nicht so schwarz gemalt. Dieser christliche Zug ist aber nicht bloß in den Lehren, sondern auch in den Formen der Gestalten und der Darstellung. Die Archäologen sprechen von ihnen gewöhnlich nur tadelnd, weil sie freilich die Reinheit des griechischen Styls hier nicht wiederfinden, und es mag richtig seyn, daß die Verfertiger dieser Grabkisten in Stein oder Thon nicht das höchste Maß griechischen Kunstsinnes und technischer Ausbildung besaßen. Allein die eigenthümlich abweichende Richtung einer ganzen Classe von Bildnern, der Geschmack eines ganzen, wenn auch zurückgesetzten Volkes ist nie bloßer Mangel der Vollendung, sondern immer ist damit auch der Ausdruck eines bestimmten, von der herrschenden Richtung abweichenden Geistes verbunden. Und so ist es auch hier. Freilich fühlt man wohl in diesen Bildwerken einen Zwiespalt. Der altetruskische Geist hat sein Selbstgefühl verloren; nicht nur griechische Mythen sind oft dargestellt, die durch uralte Tradition im Etruskervolke das Bürgerrecht erhalten haben mögen, sondern auch spätere Einwirkungen griechischer Kunst sind nicht zu verkennen. Hellenische Auffassung und einheimische stehen im Kampfe. Allein auch dieser Zwiespalt ist an sich noch kein zerstörender für die künstlerische Einheit, vielmehr bringt es die Allgemeinheit der griechischen Anschauung mit sich, daß er in vielen wechselnden Gestalten oft wiederkehren muß. Die Auffassung des heitern Daseyns, des leichten Gesammtlebens des menschlichen Geistes und der Natur ist so vollkommen in der griechischen Welt erschöpft, daß jede andere Auffassung, welche mehr auf den großen Bruch zwischen der Welt und dem Menschen gerichtet ist, welche den harten Kampf menschlicher Kraft mit der Natureinheit tiefer empfindet und darstellt, auch zugleich

mit jener griechischen Kunstgestalt zu ringen scheint. Dieses Ringen nach schärferm Ausdrucke der Besonderheit ist in den Formen auch hier leicht kennbar. Daher sind die Züge streng und eckig, die Bewegungen stets gewaltsam, die Ruhe starr; die schöne Milderung zur belebten Ruhe oder zur gemäßigten Bewegung fehlt. Schroffe Gegensätze, die aber durch eine allgemeine technische Basis, durch einen hergebrachten Styl, und selbst, des Widerstrebenden ungeachtet, durch die ausgebildete griechische Form, getragen werden, und sich dadurch von ähnlichen Erscheinungen (z. B. in der ägyptischen Kunst) unterscheiden. Jedenfalls erinnert aber diese Verbindung des griechischen Naturideals mit dem Streben nach Besonderung wiederum sehr lebendig an bestimmte Uebergangsepochen der christlichen Kunst. Ich meine nicht sowohl jene frühesten Erscheinungen, von denen ich oben bei dem christlichen Sarkophage sprach; denn ihnen ist das Streben nach Besonderung noch fremd, sie bezeichnen die Stelle, in welcher es später sichtbar werden soll, nur durch eine Lücke, durch die Gleichgültigkeit gegen die Vollendung heidnischer Kunst. Allein später, besonders bei den frühern italienischen Meistern, welchen die antike Form nicht mehr fremd war, aber ohne daß sie es wußten, nicht völlig genügte, finden sich sehr ähnliche Formen, wie diese etruskischen, Formen eines lebhaften Ausbruchs, der zwar die Schönheit der Gestalten nicht verletzt, aber auch nicht heraushebt, und — richtiger Ausführung ungeachtet — oft mit ihnen im Contraste zu stehen scheint. Ein Beispiel unter den Malern würde etwa Domenico Ghirlandejo geben; häufigere Beispiele finden sich aber, aus begreiflichen Gründen, unter den Bildhauern, schon aus der ältern Pisaner Schule bis auf Michelangelo hin, ihn selbst nicht völlig ausgeschlossen. Freilich aber läßt sich das Genauere, in welchen Formen diese Uebereinstimmung liegt, weniger aussprechen, als zeigen. — Ein anderes, unzweideutiges Vorgreifen jener etruskischen Bilder in christliche Auffassung der Form ist, daß sie schon nicht mehr vermögen, den reinen Basreliefstyl zu halten. Während auf sonstigen griechischen und römischen

Werken ohne Ausnahme die Gestalten, so gut es gehen will, in eine Profilansicht gebracht sind, ordnet sich bei ihnen die Handlung stets mehr auf malerische Weise, so daß sie auf eine Mittellinie hindeutet. Bei den modernen Bildhauern erklärt sich dieß oberflächlich schon dadurch, daß sie durch die Malerei als die vorherrschende Kunst verleitet sind. Allein bei den Alten hatte auch die Malerei den Basreliefstyl und kannte die perspectivische Anordnung wenig oder gar nicht. Was konnte also wohl den anspruchslosen Werkmeistern Hetruriens eine Auffassungsweise geben, welche der herrschenden Richtung ihrer Zeit fremd war, und die erst nach einer Reihe von Jahrhunderten vollkommen ausgebildet werden sollte? Der Mangel an Kunstgeschick erklärt hier nichts. Der untergeordnete Geist ahmt nach, er bricht nicht neue Bahnen. Vergeblich sucht man aber nach äußern Gründen. Jene wiederkehrende Vorstellung des Kampfs zweier Genien um den Verstorbenen steht wohl damit in Verbindung, allein auf vielen römischen Darstellungen ist der Basreliefstyl, wenn ihn auch die Grundauffassung des Gegenstandes noch weniger begünstigte, dennoch durchgeführt, und so hätte sich auch dieser Kampf in eine Profilansicht bringen lassen. Andre äußere Ursachen lassen sich aber nicht auffinden, und man kann es wohl nur der tiefen innern Beziehung zwischen Form und Geist zuschreiben, daß schon ein Anklang moderner Denkungsweise die Verwandtschaft der Formen begründete.

Doch ich darf dieß interessante Thema nicht weiter verfolgen, da ich noch einen weiten Weg vor mir habe. Denn die letzten Schritte in unsrer Sammlung nöthigen, einen Blick ins indische Alterthum zu werfen. Reinward, ein hiesiger Professor, hat von einer naturwissenschaftlichen Reise nach Java gelegentlich auch eine ganze Reihe von Bildwerken mitgebracht, die nun hier aufgestellt sind. Sie sind theils in Alabaster, theils in Granit gearbeitet, theils irden. Ein Gott mit dem Elephantenrüssel (Ganesa) und eine Göttin wiederholen sich häufig; nur Einmal kommt ein vierköpfiger Brahma vor. Gewiß ist unserm Gefühle diese indische Ver-

vielfältigung der Theile des menschlichen Körpers unendlich anstößiger, als die Vermischung mit thierischen Gliedern. Die Griechen kennen solche Gestalten nur in einer dunkeln, besiegten Vorwelt; ihre Altäre werden nicht dadurch entstellt, und ihre Künstler vermeiden gern Gegenstände dieser Art, so daß z. B. der vielgestaltete Geryon nur da, wo es die Verbindung sämmtlicher Arbeiten des Hercules nöthig macht, fast nie allein *) dargestellt ist. Freilich wirkt auch die Verbindung thierischer Glieder mit dem menschlichen Körper sehr verschieden. Centauren und Sphinxe können schön seyn, an den Satyrn sind die Bocksfüße, an den Faunen die thierischen Ohren, am Haupte des Jupiter Ammon selbst die Hörner nicht anstößig. Aber der hundsköpfige Anubis scheint uns schon häßlich. Der Grund hiefür ist klar; den untergeordneten Gliedern können wir thierische Kraft gestatten, aber wir dulden ungern die Herrschaft eines thierischen Kopfes über menschlichen Bau. Indessen alle diese Verbindungen schließen sich doch noch an die gemeinsame organische Bildung des menschlichen und thierischen Körpers an. Die einzelnen Theile behalten ihre natürliche Bedeutung, die Stellen des Körpers, an denen das Fremdartige angefügt ist, sind wenigstens zu ähnlichen Verbindungen geschaffen, alle nothwendigen Glieder sind da, und keines ist nach den allgemeinen Gesetzen der organischen Gestaltung völlig überflüssig oder störend. Geringe Wiederholungen, wie etwa im Körper des Centauren, hemmen doch nicht sichtbar. Anders aber ist es bei der Vervielfältigung der Glieder; denn sie fügt nicht nur Ueberflüssiges an, sondern sie entstellt auch das Nothwendige. Wo die Natur breite ruhige Massen hat, werden kleinere verbindende Glieder angesetzt; weil Mehreres an der engen Stelle stehen soll, müssen die Theile sich fremdartige, widersprechende Biegungen gefallen lassen. Wenn an der Stelle Eines Arms mehrere seyn sol-

*) Eine Ausnahme ist das Vasengemälde in Creuzer's Symbolik Tafel 40.

len, so ist es nicht möglich, die Muskeln so zu fügen, daß ihre freie Verbindung denkbar wäre. Mehr als Ein Hals hat zwischen den Schultern nicht genügenden Raum; die Hälse (schon die Sprache verweigert den Plural) müssen daher schmaler gebildet, ungewöhnlich gekrümmt werden. Indessen auch dieß dulden wir am thierischen Körper eher als am menschlichen; Cerberus ist erträglicher als ein vierköpfiger Brahma. Die Ordnung, das Gleichgewicht des menschlichen Körpers ist sehr viel zarterer Natur, als die des thierischen. Schon der vorragende, thierische Kopf lastet zu sehr nach vorn, und erscheint daher störend gegen die Haltung des Körpers, mehrere menschliche Köpfe machen ihn völlig unbehülflich und monströs. Aber dieses Gefühl für die körperliche Schicklichkeit ist auch wieder nur ein symbolischer Reflex der geistigen Bedeutung. Im menschlichen Körper, im freien und denkenden Geschöpfe können wir uns nur Ein beschließendes Haupt denken. Mehrere Köpfe können nur zu thierischen Functionen dienen und haben daher ihre Würde verloren. — Doch genug davon; ich will ja nur erzählen und nicht eine Abhandlung schreiben. Auch haben nicht alle indischen Gestalten diese zweideutige Mischung. Schon jene erst erwähnte Göttin (vielleicht Ganga oder Parvuti) kann selbst nach unsern Begriffen schön genannt werden. Das Profil ihres Kopfes nähert sich dem griechischen, während das Oval des Gesichts etwas länger und weicher gebildet ist, mehr an die Formen moderner Sentimentalität, als an das antike Ideal erinnert. Sie ist bekleidet, reich geschmückt, nach orientalischer Weise mit gekreuzten Beinen sitzend. Die Ausführung der Haare und der Perlenschnüre um Kopf und Hals ist sehr fleißig und zierlich. Die Verhältnisse des Körpers sind mäßig und gefällig, eher zu schlank. Arme und Beine mögen ein wenig zu lang seyn und sind in weichere Biegungen gelegt, als es gewöhnliche Geschmeidigkeit und vielleicht als es die feste Anfügung der Glieder gestattet. Der Charakter des Ganzen ist daher höchst weich, es hat fast einen Ausdruck des Verschwimmenden, wollüstiger Auflösung,

und steht so im innern Zusammenhange mit jener Vervielfältigung der Glieder, besonders der Köpfe, die auch auf eine Auflösung der Persönlichkeit und Einzelheit hinführte. Allein statt wie dort den Eindruck widerlicher Entstellung zu erhalten, haben wir hier ein Bild höchster Ruhe und ungetrübten Genusses, dessen kein Sterblicher, kein mit gemeiner Speise genährter Körper fähig ist, der aber der zarten Göttin wohl geziemt, so daß wir in der Kürze Indien von den zwei entgegengesetzten und entsprechenden Standpunkten, die es gewährt, betrachtet haben.

Jetzt aber war der Tag ziemlich verflossen und unsre Sehkraft völlig erschöpft. Wir schlossen daher unsre Wanderungen durch die gelehrte Stadt, ohne die eigentlichen Sitze der Gelehrsamkeit, die Universität und die Bibliothek gesehen zu haben. Jene würde, obgleich jetzt leer, einen Besuch in mancher Beziehung belohnt haben. Unter Anderem enthält sie eine Sammlung der Bildnisse aller ihrer Professoren von Scaliger an bis auf unsere Tage. Es ist schon erfreulich, eine ganze Schaar unsrer wissenschaftlichen Voreltern versammelt zu sehen, und die Vossius und Gronovius, die Hemsterhuys und Wittenbach, den berühmten Boerhave, dann wieder die Schaar der Legisten, Voet und Noodt, und wie sie heißen mögen, von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Allein dieses Interesse an den Einzelnen ist das Geringere gegen den Vorzug eines Ueberblicks ganzer Classen und ganzer Zeitalter menschlichen Thuns, den solche Sammlungen gewähren. Sie sind Stammtafeln geistiger Familien, in welchen man die allmählichen Veränderungen der Generationen, wahrlich nicht bloß in den Trachten, sondern selbst in den Gesichtsbildungen beobachten, und so durch ihren Gegensatz die Zeiten selbst besser verstehen lernt, oder -- besser zu verstehen glaubt. Indessen gewiß ist es nicht ganz Täuschung; es gibt auch eine Geschichte der Physiognomien; auch in den Gesichtsbildungen gehen durch den wechselnden Zeitgeist Veränderungen vor. Die Gelehrten werden freilich diese Aenderung nicht am deutlichsten

zeigen, denn die Thätigkeit des Lebens, welche sich in den Zügen ausprägen soll, ist bei ihnen zu sehr eine innerliche. Die Männer der That, Könige, wenn sie es nicht bloß dem Namen nach sind, Staatsmänner, Feldherren sprechen daher deutlicher; nur zu nähern Bestimmungen des Gegensatzes muß neben ihnen die gelehrte Welt beachtet werden. In der Mitte zwischen beiden sind die Künstler, bei denen die innere Bildkraft des Geistes auch den Körper besonders ausdrucksvoll zu machen scheint, und die, wie sie selbst nothwendig in der Mitte ihrer Zeit stehen müssen, auch den Geist derselben deutlich an ihrem Aeußern erkennen lassen.

Doch genug von Voraussetzungen, die Sie, der Skeptiker, schwerlich zugeben werden. Auch gestern hielten wir uns dabei nicht lange auf, sondern gingen ohne weiteres zu dem Reellen, zu dem längst bereiteten Mittagsmahle über, das bei unsern classischen Beschäftigungen freilich zur Cöna geworden war. Auch hier fanden wir Ursache zu bedauern, daß die nahe Abfahrt der letzten Schuyte uns an gründlichern Studien Leyden'scher Kunst — nämlich Kochkunst hinderte. Leyden rühmt sich, die schönste und gelehrteste Stadt Hollands zu seyn, die Andern aber nennen sie die „theuerste," und nachdem wir den Tag zugebracht, um jene ersten Eigenschaften kennen zu lernen, mußten wir zuletzt auch die andre bestätigt finden. Indessen ben mangiato, ben pagato, man muß zufrieden seyn, wenn die Wirthe nicht den Nachsatz für wichtiger als die Prämisse halten. So erreichten wir, Dank sey unsrer Mäßigkeit, die Schuyte noch vor der Abfahrt; aber dennoch zu spät, denn der Roef, das Stübchen, war ganz vermiethet und der Raum überfüllt. Zum Glück ging gleichzeitig auch ein Fahrzeug nach Delft ab, und da es in der Entfernung von kaum einer halben Stunde beim Haag vorbeiführt, so zögerten wir nicht hineinzuspringen. Die feuchte Canalluft trieb uns bald in das Stübchen, wo wir, fast ganz einsam, die Freuden des Tages erst besprachen, dann — von ihnen ausruhen konnten. Das „Jägerchen" mußte aber in der Dunkelheit uns oder sich lange Ruhe

gegönnt haben, und es war schon tiefe Nacht, als wir an dem Scheidewege des Canals ans Land sprangen. Wir hatten einen weiten Weg vor uns und die Hoffnung, daß unsre ruhigen Wirthe für nächtlichen Einlaß Sorge tragen würden, konnte leicht trügen. Es galt daher Eile, die bei der Finsterniß der sternenlosen Nacht, und bei rauhem, durch die häufigen Regengüsse verdorbenem Wege nicht wenig beschwerlich war. Noch ehe wir die Stadt erreichten, sollte ich die Eigenthümlichkeiten des Landes von einer neuen Seite kennen lernen. Mühsam auf dem rauhen Wege stolpernd, dennoch die Feuchtigkeit des Grases zwischen den Bäumen scheuend, glaubte ich jenseits desselben einen weißen Pfad schimmern zu sehen. Geschickt springe ich also, um das nasse Gras zu vermeiden, und stehe in einem Canal. Zum Glück war er am Rande nicht tief; ich kam halb durchnäßt heraus, und tröstete mich, nun aus doppelten Gründen eilend, mit so manchen Malern des Landes, in deren Lebensgeschichte dergleichen „Fälle" nicht zu den seltenen gehören. Nur freilich unterschied ich mich von diesen Herren durch eine leidige Nüchternheit, die sie bei solchen Gelegenheiten nicht zu haben pflegten. — Der Verdacht gegen unsre Wirthe bestätigte sich nicht, wir fanden Einlaß und Ruhe, und mein fast zu gründliches Studium der Natur des Landes hat keine übeln Folgen hinterlassen.

Fünfter Brief.

Meine Gedanken über Landschaftmalerei werden sich jetzt schon in Ihren Händen befinden. Seit sie abgesendet sind, hat sich meine Aufmerksamkeit auf die andern Genrebilder gerichtet, vorzugsweise und zunächst mit Ausschluß der sogenannten Stillleben, der Darstellungen bloß lebloser Gegenstände, auf die, welche menschliches Treiben darstellen, um sie mit einem, schon dafür gebrauchten Worte zu bezeichnen, auf die Gesellschaftsmalerei. In unsrer Muße sind sie der Gegenstand manches Gesprächs und, wie Sie erwarten können, manches Streites zwischen Bernhard und mir geworden, der uns weiter und weiter, und zuletzt mich zum Papiere trieb, um Sie auch hier wieder zum Richter zu machen.

Die Beziehung dieser Gattung zur Landschaftmalerei ist schon interessant, weil sie scheinbar ganz entgegengesetzte Seiten zugleich berührt. Kaum gibt es Gegenstände von größerer Verschiedenheit, wenn wir sie als Gegenstände in ihrer wirklichen Erscheinung betrachten. Während die Landschaft unbegränzte Räume, ein Reich des Lichts und des Glanzes eröffnet, dessen Anblick uns entzückt und begeistert, führt uns die andere Gattung in die dunkle Enge des Hauses, in die Verwickelungen der Familie, in die Mühseligkeiten des bürgerlichen Lebens. Wenn jene uns schöne Gestalten vorführt, streift diese an Häßlichkeit, wenn jene erhabene und reine Vorstellungen gibt, müssen wir hier befürchten niedrige oder zweideutige zu erhalten. Allein bei dieser äußern Verschiedenheit ist dennoch ein innerer Zusammenhang, wenigstens ihrer künstlerischen Bedeutung. Wenn ich das Wesen der Landschaftmalerei richtig bezeichnet habe als Darstellung des menschlichen Wohnsitzes, so kann wohl diese zweite Gattung nicht

sehr

sehr entfernt liegen; denn sie befaßt sich ja augenscheinlich mit dem Wohnsitze des Menschen. Beide theilen den Gegensatz gegen die höhern Kunstgattungen, indem sie den Anspruch auf Darstellung des Heroen völlig aufgeben. In beiden ist das Verhältniß zur Natur, was man als Nachahmung vorzugsweise bezeichnet, in gleichem Grade vorherrschend. Beide endlich sind historisch verbunden; sie entstehen und vervollkommnen sich gleichzeitig, sey es aus innerer Verwandtschaft oder durch äußere Ursachen, welche beide Kunstgattungen gleichmäßig berühren.

Doch ehe ich dieß näher verfolge, lassen Sie mich eine Uebersicht von dem geben, was unsere Sammlung von Bildern dieser Gattung enthält. Es kommt mir nicht auf einen genauen Katalog an, und noch weniger auf effectvolle Beschreibungen, aber ich hoffe dadurch einen festern Boden zu gewinnen, auf den ich nachher, bei einzelnen Erörterungen, mich beziehen kann, und weniger befürchten darf, mißverstanden zu werden.

Um den Ton des Beschreibenden sicherer zu vermeiden, will ich das Vorhandene nach äußern, unzweifelhaften Verschiedenheiten ordnen. Denn sehr deutlich sondern sich die Meister dieser Gattung in zwei Hauptclassen. Die eine liebt die derben, komischen Motive. Sie wählt daher gern Gegenstände aus den niedern Kreisen der Gesellschaft, wo Sitte und Bildung die Ausbrüche der sinnlichen Natur weniger hemmen, und sucht solche Scenen, welche auch die gewöhnliche Mäßigung und Zurückhaltung verbannen. Schenkstuben, Bauernhochzeiten, Märkte, Tage der Ausgelassenheit, wo jeder sich tummelt, so gut er kann, wo auch ein plumper Scherz verziehen wird, oder — wenn er mißfällt — der Streit nur neuen Stoff zum Lachen gibt. Es ist eine Welt derben, sinnlichen, aber gutmüthigen Wesens. Andere Meister lieben Gegenstände von weniger ausgesprochener Komik; sie halten sich in dem Kreise der mittlern, wohlhabendern Stände, in ruhigen Vorfällen, wo höchstens Spuren innerer Erregung sind, und schon die Sitte starke Ausbrüche verhütet. Und wie die

Sitte verbirgt, was sie nicht völlig vertilgen kann, so üben diese Maler sich in versteckten Andeutungen; sie führen uns in die Mitte der Handlung und lassen die kleine Novelle, von der wir ein Bruchstück sehen, errathen. Auch sie zeigen uns nur das Innere der Häuslichkeit, ohne daß weder eine gegenwärtige Handlung, noch besonders auffallende Gestalten unser Interesse reizen, sondern nur ein, wenn auch gewöhnlicher Charakter, aber in voller Bestimmtheit, in seinem ganzen Thun und Treiben dargestellt ist. Aus der verschiedenen Auffassung des Lebens ergibt sich denn auch für beide Classen eine verschiedene Richtung der Darstellung. Denn während die stille Häuslichkeit und das gesellschaftliche Leben höherer Stände eine sorgfältige, feine Ausführung des Einzelnen, eine gewisse Zartheit des Pinsels und selbst der Farbenwahl erfordert, sagt jenem rohen und sorglosen Treiben mehr eine kecke, leichte Auftragung, ein geistreicher Pinsel zu.

Das Derbe geht gewöhnlich dem Feinen voraus; hier schloß es sich noch besonders an die Neigung zur starken, bizarren Charakteristik an, die sich bei den ältern Malern selbst in sehr ernsten Darstellungen blicken läßt. Von den ältesten Meistern dieser kräftig komischen Art, von Breughel, dem ältern Teniers und Andern, enthält indessen unsere Sammlung nichts, und selbst bei manchen Malern des siebzehnten Jahrhunderts ist sie nicht sehr reich. So finden wir von Adrian von Ostade keine der beliebten Bauernhochzeiten, sondern nur zwei, immerhin treffliche, aber weniger charakteristische Bilder. Auch von David Teniers dem Sohne (1610—1683) hat sie keine größere Zahl, und auch hier wiederum keines der vielen Bauernfeste. Eines seiner Bilder stellt das Laboratorium eines Alchymisten, das andere die sogenannte fette Küche dar: beides beliebte, oft wiederholte Gegenstände, deren Reiz freilich zunächst nur in der bunten Verwirrung des abenteuerlichen Hausraths und in der leichten, kräftigen, bei aller Schwierigkeit der Formen und Farben harmonischen Behandlung liegt. Für uns Spätere indessen haben sie noch das andere Interesse, uns lebhaft in eine Zeit zu versetzen, in welcher

die mannichfaltigen Bedürfnisse des gebildeten Lebens so seltsam mit den derben Formen des Mittelalters contrastirten. Der Alchymist ist selbst eine nur jener Zeit angehörige Gestalt; aber in dem altväterischen Luxus der „fetten Küche" werden wir leicht noch mehr davon getroffen, weil der Vergleich näher liegt. Hier sehen wir im Vorgrunde auf der mächtigen Zinnschüssel eine gewaltige Gans mit ausgebreiteten Flügeln, mit Citronen und Blumen und Goldschaum geschmückt, zur Hauptzierde der Tafel bereitet, während die Hausfrau selbst noch an andern ähnlichen Prunkstücken arbeitet, und ihre Gehülfen vom reinlichen Herde neuen Stoff herbeibringen.

An derbem Witze aber übertrifft sie alle der ehrliche Jan Steen, der lustige Schenkwirth von Leyden, der gewöhnlich selbst die beste seiner komischen Gestalten ist. Eines seiner Bilder finden wir im Kataloge unter dem wunderlichen Namen der „Darstellung des menschlichen Lebens." Freilich sind hier Gestalten von jedem Alter beisammen, aber nur so, wie es sich eben in einer Schenke oder auf einem Hochzeitfeste macht. Sie sitzen an verschiedenen Tischen, in lauten lustigen Gruppen; man sieht ihnen an, daß sie schon lange gejubelt haben, aber noch nicht aufhören wollen. Einige schmausen Austern, Andere trinken, Andere lachen und schwatzen. Der Wein macht traulich. Da sitzt ein Alter, mit grauem Kopfe und zahnlosem Munde, aber munter genug und jetzt vom Mahle geröthet, neben einer derben Schönheit mittlerer Jahre. Er ist ihr möglichst nahe gerückt und flüstert mit glänzenden Augen und eindringlicher Miene ihr ins Ohr. Der Wein hat wohl die Erinnerungen seiner Jugend hervorgerufen, und er macht der rüstigen Wittwe Heirathsvorschläge. Sehr ruhig, ein wenig zurückgebogen, nicht unwillig, aber mit stark schalkhaftem Zusatze hört sie ihn lächelnd an. Gewiß, sie hat die Jahre ihrers Verehrers nicht vergessen, aber sie berechnet wirthschaftliche Vortheile, und wer weiß, ob der bejahrte Freier lange schmachten muß. Unweit davon sitzt Jan Steens wohlbekannte Gestalt. Er hat sich nicht geschont, wie das weitgeöffnete Hemd auf seiner fleischigen Brust und seine hoch-

rothe Farbe zeigen. Auch jetzt feiert er nicht, er hat Austern auf dem Teller und das halbgeleerte Glas in der Hand; aber das nimmt ihn nicht ganz in Anspruch. Er beobachtet jenes zärtliche Paar und ist darüber in so herzliches Lachen gerathen, daß der ganze wohlgenährte Körper bebt und die Arbeit des Trinkens stockt. Und wahrlich, er lacht so brav, daß die Zuschauer vor dem Bilde, wie die gemalten, mit einstimmen.

Noch fünf andere Bilder von seiner Hand sind in der Sammlung, alle mit demselben freien und sichern Pinsel, mit demselben Humor ausgeführt, der auch da, wo er zweideutige und vielleicht zu ernster Rüge geeignete Dinge berührt, mit so gutmüthiger Laune scherzt, daß man ihm nicht böse werden kann. Man fühlt, für diesen Geist ist keine ernste Welt da, die Haus- und Staatsactionen des bürgerlichen Lebens sind für ihn nur Faschingsscherze, deren feierlicher Ton die Lust des folgenden Moments erhöhen soll. Und in der That scheint er das Leben so genommen zu haben. Heirath und Gewerbe, und was sonst dem Bürger höchst ernsthaft und der Hauptgegenstand der Sorge ist, behandelte er nur wie einen tollen Scherz. In seiner Schenkstube war er der beständigste Trinkgast. Als aber der Wein in den Fässern und der Credit bei den Verkäufern erschöpft war, da gab ihm sein Haushalt den Stoff zu einem der lustigsten Bilder. Vorrath und Geschirr sind bunt durcheinander geworfen, der Hund leckt aus dem Topfe, die Katze läuft mit dem Speck davon, Kinder zerren sich unartig auf der Diele umher, während die Mutter phlegmatisch aus ihrem Sessel zusieht. Er selbst aber, der ehrliche Jan Steen selber, im Hintergrunde, den letzten Römer seines Weins in der Hand, lacht herzlich über den ganzen Kram, und das einzige Wesen, das gravitätisch ernst dazu blickt, ist — der Affe auf dem Kamin. — Ebenso ernsthaft blickt indessen dazu der Verfasser der Lebensbeschreibungen niederländischer Maler, Houbraken,*) nachdem er mit mehr als gewöhnlicher

*) Houbraken, Schouburgh van Schilders en Schilderessen. III. p. 28.

Ausführlichkeit eine gute Zahl ähnlicher Anekdoten zusammengetragen hat, und sich mit der Pflicht des Historikers, auch die Fehler seiner Helden nicht zu verschweigen, entschuldigt. An ihn verweise ich Sie, wenn Sie mehr der Art wünschen. Wir aber können, denke ich, auch einen weißen Stein für den gutmüthigen Jan in die Urne werfen.

Ohne den Leichtsinn, bei dem Weib und Kinder freilich litten, würde er nicht so gemalt haben; sein tolles Leben war eine Reihe von Studien, und so mag die Kunst wohl eine Fürbitte für ihn thun. Doch lassen Sie uns zu einer andern Weise übergehen. Billig nenne ich hier zuerst den sinnigen, sorgsamen Gerhard Douw (1613 bis um 1680). Die Sammlung enthält zwei Bilder von seiner Hand, von welchen mir eines besonders lieb ist. Man sieht ein hohes geräumiges Zimmer, bürgerlich, ohne große Pracht; an den Wänden, Betten und andere Möbeln von einfacher dauerhafter Arbeit, alles höchst ordentlich und reinlich. Vorn am Tische sitzt die Hausfrau, nicht mehr in erster Jugend, aber noch frisch, mit ruhigen, regelmäßigen Zügen, klaren Farben, mäßiger Fülle, im Hauskleide, mit einfach gescheiteltem Haare, dunkelm, kurzem Häubchen, schmucklos zugesteckter Brusttuch. Es muß wohl Sonntag seyn, denn eines der Fenster mit kleinen runden Scheiben ist geöffnet, und die hellbeschienene Gasse, die wir übersehen, zeigt nur müßige Festgänger. Aber unsere Frau hat wohl das Kirchenkleid schon abgelegt, sie ist wieder emsig mit ihrer Handarbeit beschäftiget, während ihr Fuß die neben ihr stehende Wiege bewegt, und erwartet so die nahe Mittagsstunde. Die Poesie eines Bildes liegt weder im Gedanken allein, noch in der Ausführung an sich, sondern in der Uebereinstimmung beider. Das, was die poetische Seite einer stillen Häuslichkeit ausmacht, muß daher auch im Bilde vorherrschen. Der Geist der Ordnung, freundlicher Theilnahme und Sorgfalt für alle Dinge, der selbst dem Leblosen einen Werth leihet, muß sich im Einzelnen zeigen. Wie die Hausfrau Geschirr und Schränke in äußerster Reinlichkeit, blank und glänzend er-

hält, damit ihre Liebe und Sorgfalt von den Wänden wieder auf den Bewohner zurückstrahle, ein geistiges Band des Wechselverkehrs zwischen dem Hause und der Familie begründe; so mußte auch der Maler alles Einzelne mit höchster Genauigkeit ausbilden. Fast spöttelnd erzählen die Zeitgenossen unsers Gerhard von seiner übergroßen Sorgfalt.*) Selbst für die unbedeutendsten Nebensachen bediente er sich des Modells und war so genau in der Nachbildung desselben, daß, wie sie anführen, ein bloßer Besenstiel ihm dreitägige Arbeit kostete. Um die Uebertragung zu erleichtern, soll er auch die Erfindung gemacht haben, sich eines Netzes zu bedienen, oder eines Spiegels, der die Gegenstände schon verkleinert zeigte. — Die Neigung Anekdoten zu erzählen, ist bei den Biographen der Maler eine gewöhnliche Krankheit, und Manches, was sie noch hinzufügen, um seine Aengstlichkeit zu beweisen, mag übertrieben seyn. Indessen im Wesentlichen ist es gewiß richtig, und seine Arbeiten wären ohne diese liebevolle Genauigkeit in der Behandlung jedes einzelnen Gegenstandes nicht so vollendet in ihrer Art. Wenn Denner uns einen greisenhaften Kopf in fast natürlicher Größe mit allen Runzeln vor Augen bringt, so ist das allerdings widerlich, weil er dadurch gerade das Untergeordnete am Menschen heraushebt, das Geistige zurücksetzt. Ebenso wenn van der Werff Handlungen einer heroischen Zeit mit so feinem Pinsel und sorgfältiger Glätte darstellt, so wird der Contrast der weichlichen Auffassung gegen die großartige Naturwelt, welcher der Gegenstand angehören soll, störend seyn. Ganz anders aber bei den Gegenständen, welche Douw darstellte. Das leblose Hausgeräth kann nicht dadurch verlieren, wenn seine mechanisch gebildete Form mit allen Einzelheiten wiedergegeben wird. Es hat keine innere Seele, die unter dieser Körperlichkeit verschwände; in seiner Brauchbarkeit für fremde Zwecke liegt sein Werth, und mithin gerade in der Ausarbeitung seines Aeußern. Bei der mensch-

*) Houbraken a. a. O. II. S. 1.

lichen Gestalt verbietet schon der kleinere Maßstab eine so genaue Ausführung, nur daß, wie es der Ton des Ganzen mitbringt, dieselbe Zartheit des Pinsels angewendet ist. Bei den leblosen Gegenständen aber entspricht die feine Ausführung der innigen Bekanntschaft mit ihnen, welche die ruhige Häuslichkeit gibt. Das Ganze des Hauses wird durch die Ordnung und die vollendete Natürlichkeit des Einzelnen zu einem Körper, der durch den Bewohner belebt ist, in ihm seine Seele hat. Die sorgsame, kostbare Ausmalung ist daher nicht überflüssig; sie ist nöthig, wie an einem Juwel die äußern Flächen zu vollendeter Glätte geschliffen seyn müssen, damit das innere Licht desto heller glänze. Die scheinbare Nachahmung der Natur ist nicht um der Natur willen, sondern gehört vielmehr zum Styl dieser Kunstgattung. Hiebei ist denn aber auch die Darstellung im sehr verkleinerten Maßstabe wesentlich, theils um der Auffassung des Lebens, nicht in der größern Bedeutung für die Geschichte, sondern in der gemüthlichen Enge des Hauses zu entsprechen; theils aber auch weil die hiemit nothwendig verbundene Zufälligkeit und Gebrechlichkeit des Beiwerks den vollkommenen Tag natürlicher Größe nicht ertragen würde.

Die große Liebhaberei, welche diese Gattung in ihrem Zeitalter fand, die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der Gegenstände, die auch dem geringern Erfindungsvermögen erfreuliche Leistungen gestattete, brachte eine unzählbare Menge solcher Werke hervor. Der stillen, reinlichen Lebensweise der Holländer mußte dieses äußerste Ideal von Stille und Nettigkeit fast wie eine Apotheose erscheinen, und da jede Familie einen passenden Gegenstand bot, so versagte es sich der begüterte, zufriedene Hausvater nicht leicht, die Seinigen in solchem magischen Verkleinerungsspiegel um sich zu versammeln.

Von den bedeutendsten Malern dieser Gattung, von Franz Mieris, von seinem Sohne Wilhelm, von Metzu, Terburg, Netscher und Schalken, finden sich hier mehrere solcher „Kunststückchen," wie die Holländer diese kleinen Werke gern

nennen; theils Portraits von Einzelnen oder Familien, theils Compositionen. Manche von diesen gehen über jene Auffassung ungestörter häuslicher Ruhe hinaus, indem sie uns in die Mitte einer Handlung versetzen, die aber, wie es der Geist der feinern Häuslichkeit mit sich bringt, eine weniger bewegte, mehr angedeutete, als vollkommen ausgesprochene seyn muß. Namentlich ist Terburg ausgezeichnet in zierlichen Compositionen, die uns immer in eine artige Novelle blicken lassen. So finden wir hier einen Offizier, schon in voller Kriegstracht neben seiner jungen Frau oder Geliebten, während ein Trompeter ihm einen Brief überreicht. Ihre besorgte Aufmerksamkeit und seine ruhige, soldatische Haltung führen uns lebhaft in die Scene ein, und die Phantasie sucht gern aus seinen Zügen zu errathen, ob unter der dienstlichen Miene des Kriegsmannes gleich warme Gefühle verborgen sind, als die Dame durchblicken läßt, oder ob er im Wechsel des Marsches neue Verbindungen erwartet. — Freilich spielen in dieser Kunstgattung, wie in dem wirklichen Leben, dem sie sich nähert, unwesentliche Dinge oft eine wichtige Rolle, und so ist der Geist der Bilder Terburgs nicht unabhängig von seiner Geschicklichkeit in Darstellung des Seidenzeuges. Er wurde schon dadurch in „guter Gesellschaft" erhalten und mußte auf feinere, novellenartige Motive eingehen. Auch Schalken, wenn es ihm nicht bloß auf die Wirkung nächtlicher Beleuchtung ankommt, ist vortrefflich in solchen Scenen aus dem Innern des Familienlebens, in welchen durch die Mäßigung bürgerlicher Sitte allerlei komische Verwickelungen erkennbar sind. Zwei seiner hier befindlichen Bilder zeigen es. Indessen ergibt schon jenes ein Beispiel zur Genüge, wie aus der ruhigsten Häuslichkeit sich Handlungen entwickeln, welche zunächst nur unbedeutend und familiär, dann aber, da sie jene Ruhe stören, immer im gewissen Grade zweideutig und sinnlich erscheinen, und sich so mehr oder weniger der Auffassung des Jan Steen, und hiemit jener derbern Art überhaupt nähern, so daß die Extreme der Gattung, so verschieden sie an sich waren, durch unmerkliche Uebergänge verbunden sind.

So einfach und allgemein verständlich die Gattung aber auch ist, so hat sie doch, wie gesagt, zwischen Bernhard und mir manche Erörterungen veranlaßt. Wie ich die Sache nehme, habe ich schon oben angedeutet. Ich halte nämlich die künstlerische Auffassung des häuslichen Lebens für sehr nahe verwandt mit der Landschaft. Wie diese die geistige Bedeutung hat, den Wohnsitz des Menschen darzustellen, und in ihr schon das Aeußere seines Hauses als ein sehr wesentlicher Theil erscheint, so geht die Kunst nun auch über die Schwelle, um das Innere des Hauses und des Lebens charakteristisch aufzufassen. Die wesentlichen Beziehungen der Landschaft finden sich hier wieder. In der Landschaft war zwar der Mensch mehr das Erzeugniß des Landes, durch dasselbe bestimmt, während er hier seine Umgebungen sich selbst gebildet hat; allein dafür ist auch die Rückwirkung dieser nähern Umgebungen auf ihn bedeutender und entscheidender. Auch ist es mehr Schein als Wahrheit, daß er der freie Schöpfer dieser Umgebungen sey. Er scheint zwar der Natur, in welcher der Hirt und der Landmann leben, entfremdet, allein sie hat ihn, unter der Gestalt der Sitte mit Banden umgeben, welche um so fester halten, je mehr sie schon von menschlichem Geiste durchdrungen sind. Auch hier, ähnlich wie in der Landschaft, sehen wir also den Menschen nur als die Seele des großen Körpers an, in dem er lebt. Das Höhere des Menschen, die geistige Freiheit, kann sich zwar über diese Abhängigkeit erheben, indessen gehört das in ein Gebiet, welches wir hier nicht berühren.

Neben dieser Aehnlichkeit mit der Landschaft findet sich aber auch sehr merklich Verschiedenes. Auch in der Sitte ist, wie in der Landschaft, ein klimatisch-nationelles Element. Allein dieß tritt hier nicht so selbstständig, nicht in so großen, freien Zügen heraus, es ist vielmehr, weil der Einzelne die Seele seines Hauses ist, nur verborgen in der Individualität. Weil aber hier die Auffassung schon mehr auf eigenthümlich menschlichem Boden steht als dort, so erscheint auch die Gestalt des Menschen nicht mehr bloß

als gleichgültig, sondern bereits in Handlungen begriffen, die uns auf den Unterschied des Guten und Bösen führen. Allein immer streifen wir diesen Gegensatz nur, und betrachten daher auch die Fehler nicht mit moralischem Ernst, mehr wie ein Erzeugniß der Umstände, als wie eine That der Freiheit. — Hieraus ergibt sich das Schönheitsprincip in dieser Gattung ganz ähnlich, wie in der Landschaft. Es ist auch hier noch Ein Geist, der das Ganze belebt, und welcher Alles, Haus und Geräth und die Menschen, selbst in der Verbindung, in welcher sie die Handlung zeigt, wie seinen Körper durchdringt. Freilich ist die Einheit dieses Körpers nicht mehr völlig die natürliche, wie in der Landschaft, aber es treten auch nicht, wie im historischen Bilde, die einzelnen Gestalten geistig gesondert und in selbstständiger Bedeutung auf. Das umgebende Haus, in welchem klimatische und sonstige natürliche Beziehungen äußerer Nothwendigkeit sich überall aussprechen, bedingt auch den Charakter der Handlung. Es ist daher wirklich noch derselbe Geist, wenn gleich schon mehr entwickelt, wie in der Landschaft, und die Darstellung wird schön, wenn die Gestalt diesem Geiste entspricht. Dieß wird genügen, Ihnen meine Ansicht der Sache klar zu machen. Bernhard aber will davon eben so wenig, wie von der Gattung überhaupt wissen. Auf jede natürliche Gestalt, meint er, ließe sich jenes physiognomische Princip anwenden, hier aber, wo zusammengesetztes Menschenwerk sey, nicht mehr. Hier müsse man das Einzelne als Einzelnes betrachten. Dann aber könne man den leblosen Gegenständen keine Schönheit beilegen, weil in ihnen kein geistiges Princip sey; sie gehörten der bloßen Nachahmung an. Die menschlichen Gestalten, ihre Verbindung und Handlung selbst aber würden hier gerade als unschön in einem gehässigen, unwürdigen Sinne aufgefaßt. Er führt dabei das Sprüchwort an, daß Niemand vor seinem Kammerdiener groß sey, und meint, daß in dieser Gattung die menschliche Natur vom Standpunkte des Kammerdieners betrachtet werde. Sie sey überhaupt ein Erzeugniß der ungünstigsten Zeiten

und verdanke ihr Entstehen theils dem Wohlgefallen an der bloßen, geistlosen Nachahmung, theils aber sogar der bösen Neigung, die Schattenseite der menschlichen Natur aufzufassen und sich an ihrer Erbärmlichkeit zu ergötzen.

Sie sehen, unser Bernhard mit seiner gewohnten Consequenz ist nicht abgeneigt, jenes Gesetz, ich weiß nicht welches griechischen Volkes, das die Maler bestrafte, welche die Menschen schlechter darstellten, auf unsre Gattung anzuwenden. So scharf urtheilen die Meisten wohl nicht, sie lassen sich unsre Bilder gefallen, aber ob jene Schadenfreude, von der Bernhard sprach, nicht auch manchmal bei diesem Wohlgefallen im Spiele ist, mag dahin gestellt bleiben. So viel ist wohl richtig, daß wir in unsern deutschen Galerien die Meisten, und mit ihnen die Bessern, gewöhnlich ziemlich verächtlich bei der holländischen Schule vorüber und zur italienischen wandern sehen; und freilich wenn ich eine von beiden aufgeben müßte, möchte ich es wohl selbst thun. Besonders gründen sich die Gegner dieser Gattung auf die Geschichte. Die Alten, sagt Bernhard, kamen nur spät und nur vorübergehend auf diesen Abweg. Auch die moderne Kunst enthielt sich dieser unwürdigen Gegenstände, so lange sie bessere wählen durfte, und bis die Reformation mit blinder Wuth die Gemälde heiliger Gegenstände verfolgte.

Diese historische Ansicht ist die verbreitete. Aber ist sie wohl innerlich gegründet? Wenn die Kunst nur, weil sie durch die Reformation aus dem Dienste der Kirche entlassen und gleichsam brodlos geworden war, durch einen verzweifelten Entschluß sich ohne Wahl an die Darstellung auch des Niedrigsten gemacht, woher denn diese Wärme, diese Innigkeit? Woher das allgemeine Wohlgefallen? Vieles hat der Bildersturm zerstört, Weniges selbst ist von altholländischer Kunst erhalten; aber vergleichen wir diese Ueberreste mit den spätern Bildern niederer Art, so finden wir wahrlich nicht die nachtheiligen Spuren, welche eine so trostlose und verzweifelnde Resignation herbeiführen mußte. Vergleichen wir die trockene, dürre Auffassung des Engelbrechtsen, die

wunderliche Art, mit welcher Lucas von Leyden die heiligen Gegenstände behandelte, so finden wir wahrlich nicht, daß sie mit größerer Wärme und Liebe gearbeitet, daß sie sich inniger in ihren Stoff versenkt haben, als die spätern Gattungsmaler. Ein äußerer Zwang konnte so nicht wirken, er ist aber auch historisch nicht vorhanden. Wenn die Strenge der Reformation religiöse Gegenstände den Malern versagte, so stand ihnen doch das Gebiet der Geschichte völlig offen. Die eigene Geschichte ihres Volks, der unmittelbar vorher beendete Befreiungskrieg bot Gegenstände aller Art dar. Warum mußten sie Scenen, wie jenen Heldenmuth des Leydener Bürgermeisters, den Malern des neunzehnten Jahrhunderts überlassen? Warum versuchten sie nicht, die tragischen Ereignisse in Brüssel, den Meuchelmord des großen Wilhelm von Oranien, und so viele Thaten, deren bloße Erwähnung schon das jugendlich rege Nationalgefühl ihrer Landsleute erwecken mußte, darzustellen? Freilich bestraften die Athener den Aeschylus, als er die Perser auf die Bühne gebracht hatte, aber sie hatten kein Bedenken, die Marathonische Schlacht in öffentlicher Halle malen zu lassen. Die heutigen Franzosen wählen häufig Stoffe aus ihrer neuesten Geschichte. Selbst im frühen Mittelalter finden wir viele Beispiele, daß man unmittelbar vorhergegangene Thaten in großen Gemälden verherrlichte. So ließ Kaiser Heinrich I die Schlacht von Merseburg, so jene Theodelinde die Thaten ihres Sohnes Agilulf in Monza darstellen. Im Allgemeinen kann man also nicht sagen, daß das Gefühl widerstrebe, unmittelbar vorhergegangene, preiswürdige Thaten sogleich der Kunst zu überlassen. Wenn aber auch ein innerer Grund da war, die eigene Geschichte sich zu versagen, warum nehmen sie nicht Stoffe aus der alten Geschichte? In einer Zeit eifrigen Studiums und höchster Verehrung der Alten lag dieß nahe, und dem republicanischen Volke näher als allen andern. Man hat wohl ausgesprochen, daß der enge Raum bürgerlicher Wohnungen, auf welchen die Kunst seit der Reformation beschränkt war, den größern Maßstab und

daher Gegenstände größerer Bedeutung verboten habe, und man kann zugeben, daß eine arabeskenartige Ausschmückung, wie in den noch engern Gemächern in Pompeji, als zusammenhängend mit der Wandmalerei, aus andern klimatischen Gründen nicht anwendbar war. Allein außer den Kirchen gab es doch größere öffentliche Gebäude, die ihrer Bestimmung nach für Gegenstände höherer Art besonders geeignet waren, und dennoch finden sich auch hier nur Bildnisse vor. Jedenfalls ist aber diese Beschränkung des Raums und der Gelegenheit nur ein Mangel, welcher es wohl erklären würde, wenn die Kunst hier ebensowohl wie in andern Ländern erloschen wäre, der aber eine neue Gattung, das Gefühl der Wärme für einen andern Stoff, nicht hervorrufen konnte. Dazu bedarf es positiver Ursachen, und zwar nicht bloß äußerer Einwirkungen, sondern geistiger, von innen herauswirkender Potenzen. Auch hier bietet sich eine Antwort dar. Die Vorliebe für häusliches, bürgerliches Wesen, schon früher im Norden und besonders in den Niederlanden einheimisch, nahm in jener Epoche überall zu. An sie schloß sich die früher angeregte Thätigkeit der Kunst an, als jene Hindernisse für ihr höheres Wirken eintraten; sie war daher das positive, begeisternde Element, das aber erst unter jenen äußern Umständen vollkommen wirksam wurde. — Allein auch diese Ansicht der Sache ist nicht haltbar. Niemals hat das Gefühl der Häuslichkeit völlig gemangelt; wenn es daher überhaupt für die Kunst Bedeutung haben konnte, so hätte sie sich schon früher gezeigt. Die Kunst in den Zeiten der Blüthe und des Glücks ist nicht einseitig und ausschließlich; sie verpflanzt sich auf alle Gebiete des Lebens, wo sie nur immer Boden findet. Sie ist dagegen in Zeiten des Unglücks nicht genügsam, weiß sich nicht zu fügen, sondern stirbt langsam ab, wenn ihr die Lebensluft versagt ist, ohne neue Blüthen zu treiben. Es muß daher wohl ein innerer, in der Kunst selbst, in ihrer nothwendigen Entwickelung liegender Grund seyn, der diese Veränderung hervorbrachte. Allein eben so wenig wird das Zusammentreffen mit dem großen Wechsel des politischen Lebens

in jener Zeit ein bloß zufälliges seyn, und es ist, so viel können wir zugeben, mindestens wahrscheinlich, daß jener innere Grund ein der Kunst und dem Leben gemeinschaftlicher ist. Wie ist dieß aber zu denken, wie kann die Kunst mit der bürgerlichen Verfassung, mit der Sitte gleichem Wechsel unterworfen seyn, ohne äußere Abhängigkeit davon? Kann sie auf ihrem eigenen Gebiete dieselben Veränderungen erleiden, wie die Sitte auf dem ihrigen? Dieß ist die Frage, die sich darbietet, und die ich mit Bernhard erörtert habe. In ihrem ganzen Umfange betrifft sie uns hier nicht, sondern nur in Beziehung auf die Gattung der Kunst, von der wir ausgingen. Nicht ob das Ideal, ob die höchsten und reinsten Gestalten der Kunst auch von dem Standpunkte der Sitte, oder nur von der Klarheit geistiger Anschauungen abhängen, haben wir zu untersuchen, sondern nur, ob die Kunst sich überhaupt auch auf das Gebiet des Lebens erstrecke, das nur unter dem Einflusse der bürgerlichen Sitte gedacht werden kann; ob es ihr gesunder Zustand oder ein Zeichen des Verfalls sey, wenn sie dahin neigt, und wie sie sich überhaupt gegen diese Region abgränze? Nur die letzten beiden Fragen habe ich mir vorgelegt, um sie nach meiner Gewohnheit auf historischem Boden zu beantworten. In bloßer Betrachtung möchte sich freilich beides schwerlich trennen lassen; aber geschichtlich kann es nicht unfruchtbar seyn, nur die eine Reihe von Thatsachen aufzunehmen, nur die niedrigere Gattung der Kunst und die verwandten Seiten des Lebens, gleichsam einen Bogen des ganzen Kreises ins Auge zu fassen, und seine Veränderung durch die Jahrhunderte hindurch zu verfolgen. Hier haben Sie die Aufgabe, die ich mir stelle — versteht sich mit den geringen Ansprüchen, die ein müßiger Badegast an sich machen darf.

I. Die Alten.

Wieland hat einen eigenen kleinen Aufsatz geschrieben, daß auch die Griechen ihre Teniers und Ostade hatten. Und wirklich scheinen die Nachrichten etwas der Art zu ergeben.

Plinius zählt mehrere Maler auf, die in der kleinern Malerei berühmt waren, *) obgleich gemischt mit andern, namentlich mit Scenographen, Decorationsmalern, wie wir sagen würden. Unter ihnen hebt er besonders den Pyreicus heraus, der Barbierstuben, Schusterbuden, Esel und Küchenvorrath malte, und darin vollendeten Reizes (consummatæ voluptatis) gewesen sey, so daß seine kleinen Bilder so theuer bezahlt wurden, wie die größten vieler Andern. Plinius selbst scheint das Verdienst nicht sehr hoch anzuschlagen, weil er es dahingestellt seyn läßt, ob jener Maler vorsätzlich sich zu Grunde gerichtet, indem er das Niedrige verfolgte (proposito nescio, an destruxerit se). Der griechische Beiname des Rhyparographen, des Schmutzmalers, scheint auch nicht sehr schmeichelhaft. Indessen beides würde wenig entscheiden. Häufig waren Bilder nach Komödienscenen, und nach der Erfindung eines Malers, der einen Menschen in lächerlicher Haltung darstellte und ihn scherzhaft „Gryllus" (Ferkel) benannte, erhielt eine Gattung von Bildern den Namen der Gryllen. An Anekdoten sind die Kunstfreunde der alten Welt nicht ärmer als die neuern; indessen finde ich doch für komische Wirkung der Bilder nur eine, daß nämlich ein Maler nach der vollendeten Abbildung eines alten Weibes vor Lachen gestorben sey. **) Dieß ist alles, was wir bei den alten Schriftstellern darüber lesen. Es bezieht sich, wie Sie sehen, auf komische Bilder, oder auf leblose Gegenstände; dagegen vermissen wir jede Nachricht darüber, ob auch häusliche Scenen gemalt worden. Fragen Sie unsre Archäologen oder blicken Sie in das Verzeichniß der Wandgemälde von Pompeji und Herculanum, so finden Sie eine Menge von Gegenständen, welche wir unter die Gattungsmalereien zählen würden. Einzelne Handwerker, Jagden, heimkehrende Jäger mit der Beute, Landleute mit ihrem Geräthe sind nicht selten; ähnliche Gegenstände kommen

*) Hist. nat. lib. 35. cap. 37 pr.

**) S. die etwas abweichenden Erzählungen mehrerer Stellen bei Dati, vite de pitt. ant. Ausg. 1806. pag. 75.

ja sogar schon in den ägyptischen Felsengräbern vor. Badende Knaben oder Frauen, Scenen sinnlicher Zärtlichkeit sind noch häufiger in den Wandgemälden. Auch eigentlich häusliche Vorfälle fehlen nicht ganz. Jene Mahlzeiten, die freilich mehr im Relief an Aschenkisten als in Gemälden vorkommen, gehören zwar gewöhnlich nicht hieher; sie haben wohl nur eine symbolische Beziehung auf das feierliche Todtenmahl, bei dem das hineinblickende Roß die große Reise des Scheidenden andeutet. Mehr sind schon die Bilder hieher zu rechnen, welche den Gegenstand der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit darstellen, die Neuvermählte, welche von andern Frauen bewogen wird, ihr jungfräuliches Lager zu verlassen. Indessen sind auch hier vielleicht die Ueberredenden nicht gewöhnliche Frauen, sondern Aphrodite und Peitho, Liebe und Ueberredung, selbst, die wir ausdrücklich bezeichnet auf einem ältern Bildwerke bei der fliehenden Helena zu ähnlichem Zwecke sehen. Andere Darstellungen sind weniger verständlich, scheinen aber doch Begebenheiten aus dem Innern des Hauses zu enthalten; es sind manchmal musicirende, gewöhnlich sprechende, sich berathende Personen, ohne daß wir das Nähere erkennen können. Zuweilen scheint auch wohl etwas Schalkhaftes beabsichtigt; so namentlich auf einem Bilde, wo die Dienerin über die Schulter ihrer lesenden Gebieterin neugierig in die Schreibtafel blickt. Also dem Namen nach, und in der Wahl der Gegenstände scheint allerdings etwas Aehnliches wie unsere Gattung da gewesen zu seyn. Allein nun betreten Sie selbst die Säle des großen Museums in Neapel, oder blättern Sie nur in den farbigen Nachbildungen der Herculanischen Gemälde. Wie sehr werden Sie sich getäuscht finden, wenn Sie sowohl in technischer Beziehung als der Wirkung und Empfindung nach auch nur eine Annäherung an unsere Meister erwarten. Wenn der Hintergrund nicht ganz einfarbig ist, so müssen wir uns, statt deutlich und sorgsam ausgeführter Umgebungen, mit geringer Andeutung des Zimmers durch die Linien der Wände, oder der Landschaft durch die Umrisse der Berge oder durch einige fast ganz entlaubte Baumstämme begnügen. Darin

stehen

stehen dann die Gestalten vereinzelt, kaum gegen einander gerichtet, meistens ganz im Profil oder ganz von vorne gezeigt. Die Gruppen sind, wenn es bloß auf äußere Handlung ankommt, wohlgeordnet, oft sogar sehr zierlich und leicht wie auf jenem bekannten Bilde des Verkaufs der Liebesgötter und sonst nicht selten. Nie aber finden wir eine Gruppe in dem geistigen Sinne, daß uns durch Stellung und Haltung der Gestalten schon ihre Beziehung auf einander, der Wechselverkehr der Rede und des Gefühls, die innige Verbindung häuslicher Geselligkeit klar würde, durch welche die Einzelnen aufhören Getrennte zu seyn, und zwischen und um ihnen das Ganze sich als das zusammenhängende, geistige Wesen der Familie zeigt. Vielmehr stehen sie in dem öden Raume kalt und mit geringen Zeichen des Gesprächs neben einander. So sind denn auch namentlich die Köpfe wenig wechselnd und mit so schwachen Andeutungen der Seelenstimmung, daß man fast nie irgend bestimmte Vermuthungen über den Inhalt des Gesprächs aufstellen kann.

Allein können wir aus diesen Ueberresten wohl einen Schluß auf die antike Malerei im Ganzen ziehen? Sie sind nicht in Griechenland gearbeitet, sondern in Italien, nicht in Rom, sondern in kleinern Provincialstädten, meistens in Privathäusern, und in solcher Menge, daß sich eine große Schätzung nicht denken läßt. Es sind sämmtlich Wandmalereien, während uns ein alter Schriftsteller gradehin sagt, daß der eigentliche Künstlerruhm nur in Tafelbildern erlangt sey. Sie rühren endlich aus einer Zeit her, welche dieselbe Nachricht uns schon als eine Epoche des Verfalls der Malerei schildert. Wir werden also nicht zweifeln können, daß weit vorzüglichere Kunstwerke existirt haben. Allein dennoch müßte auch in den geringsten Arbeiten der Geist und die Richtung jener bessern Werke erkennbar seyn. Die untergeordneten, handwerksmäßigen Maler schließen sich nach der Weise der Copisten wenigstens an das Aeußere der Composition und Erfindung der Meister an. Schon aus Eile und Trägheit, aber auch weil sie wissen, daß selbst eine schlechte

Nachahmung durch den Namen des Urbildes einen gewissen Werth erlangt. Und dieß fand bei den Alten gewiß um so mehr statt, da ihre Kunst überhaupt weniger Ansprüche auf Erfindung machte, und da ihre größern Kunstwerke allgemein bekannt, und, wie die Ueberreste zeigen, häufig nachgebildet wurden. Wie weit aber auch die Herculanischen Gemälde zurückstehen mögen, so sind sie dennoch keineswegs so stümperhafte Arbeit, daß sie uns nicht eine Vorstellung des Urbildes geben sollten. Vielmehr ist die Zeichnung und Haltung der Körper, freilich nicht mit großer Meisterschaft oder besonderm Fleiß, aber gewöhnlich richtig, mit sicherer Hand, mit Geschmack, oft selbst mit vieler Grazie ausgeführt, so daß wir wenigstens die Anordnung der Originale wieder erkennen müßten. Diese genügt aber, um uns zu beweisen, daß, welches auch die unbekannten Vorzüge der Werke ersten Ranges gewesen seyn mögen, der Ausdruck der Häuslichkeit, der Stille des Familienlebens, der freundlichen austauschenden Geselligkeit nicht dazu gehörte. Die mehr verwickelten, novellenartigen oder schalkhaften Scenen können wir uns aber ohne den ganzen Reiz der Häuslichkeit und Geselligkeit eben so wenig vorstellen. Von Gemälden nach Komödien, so weit sie Gegenstände dieser feinern Art betreffen, ist schon an und für sich nicht viel zu erwarten; auch finden wir unter den Herculanischen Bildern nur sehr frostige und bedeutungslose Gruppen der Art, welche ohne die Erinnerung an den Witz des Dichters oder die Betonung des Schauspielers kein Interesse haben. Für Bilder von der feinern Auffassung unsrer Gattung läßt sich also wohl mit Gewißheit sagen, daß die Alten nichts hatten, was unsern Douw's, Schalken, Netscher an die Seite gestellt werden könnte. Vielleicht fehlte ihnen selbst das Gefühl für Häuslichkeit, wenigstens in unserm Sinne. Indessen ehe wir dieß näher prüfen, lassen Sie uns untersuchen, was von der derbern Art unsrer Gattung bei ihnen vorzufinden ist. Heitere, zierlich scherzhafte Gruppen, Amoretten, welche mit Waffen oder mit den Attributen der Götter spielen, Nymphen

in leichter Entführung auf dem Rücken der Centauren und dergleichen arabeskenartige graciöse Erfindungen sehen wir in großer Zahl. Aber es ist klar, daß dieß dem Geiste unsrer derben, bäuerischen gutmüthigen Komik gar nicht verwandt ist. Die Komödienscenen gehören gewöhnlich nicht hieher. Eine gewisse Komik hat ein Bild in der Sammlung zu Neapel, auf welchem Aeneas den Vater tragend und Ascanius führend, sämmtlich mit Hundsköpfen dargestellt sind, und noch mehr jenes Vasengemälde, auf welchem Jupiter mit seinem Diener Mercur unter dem Fenster der Alkmene steht. Und dennoch liegt das Komische auch hier nur in der marionettenartigen Bewegung und in der Entstellung der Körper, vielleicht auch in dem Gegensatze gegen die Bedeutung der Göttersage; in dem Ausdrucke des Kopfs kann sie schon deßhalb nicht gesucht werden, weil er eine Maske trägt. Aehnliche mythologisch-komische Scenen finden sich auf mehrern andern Vasengemälden. In derselben Richtung, nur bedeutender, mag auch das große Bild von einem Schüler des Apelles gewesen seyn, worauf Jupiter, den Bacchus gebärend, unter den Händen hülfreicher Göttinnen weibisch-stöhnend erschien, und dessen Plinius nicht ohne einige Mißbilligung dieser Leichtfertigkeit gedenkt. *) Auch jene „Grylen" erhielten, wie schon die Bedeutung des Namens deutlich zeigt, ihre komische Wirkung nur durch eine lächerliche Entstellung der Körperbildung, wie wir sie auch wohl in der Sculptur bei Faunen und ähnlichen Wesen finden, nicht aber durch einen individuellgeistigen, komischen Ausdruck des Gesichts bei gewöhnlichem Körper. Wir können daher auch bei diesen derbern Gegenständen nicht zweifeln, daß die bildende Kunst der Alten Werke von dem komischen Geiste jener Neuern nicht hervorgebracht habe. Als gemeinsames Resultat für beide Seiten unsrer Gattung finden wir hienach, daß die Alten gleichsam anfingen, versuchten, daß wenigstens

*) Hist. nat. lib. 35. cap. 40. 33. Ctesilochus petulanti pictura innotuit.

einzelne Künstler und Liebhaber diese Gegenstände der Kunst nicht unwürdig hielten, daß sie aber in geistiger Wirkung nicht den neuern Werken gleich kamen. — Dennoch wird Niemand behaupten, daß sie ernsthafter gewesen, als wir, oder daß ihnen der Sinn für eine derbe Komik gefehlt habe. Man braucht nur in den Aristophanes hineinzublicken, um sich vom Gegentheil zu überzeugen.

Vielleicht ist der Grund in der ganz abweichenden Technik zu suchen. In ihren Gemälden erkennt man stets die Beziehung auf die Sculptur. Obgleich sie nicht ohne Kenntniß der Perspective waren, ist die Anwendung derselben gewöhnlich vernachlässigt, und schon dadurch wird der Ausdruck der Beziehungen der Gestalten auf einander sehr mangelhaft. Noch entscheidender ist aber die Art der Farbe. Gewiß waren sie in der Bereitung kräftiger, glänzender, dauerhafter Farben sehr weit gekommen. Allein immer fehlte ihnen der Gebrauch des Oels. Wie vortrefflich, wie leuchtend auch ihre enkaustische Malerei gewesen seyn mag, immer mußte sich der gleichmäßige Glanz des Wachses zur Oelfarbe verhalten haben, wie das geglättete, kalt zurückstrahlende Blatt der südlichen Orange gegen das rauhere, aber das Licht tiefer einziehende Grün der Linde oder Buche. Nur im Oele läßt sich der flüchtige, elastische Glanz des Auges, der leichte, bewegliche Ausdruck des Gesichtes geben, und schon dieser Mangel war entscheidend, um ihrer Kunst den wahren Geist dieser Gattung zu versagen.

War aber dieser technische Mangel wirklich die Ursache oder war er nur Wirkung eines tiefern, geistigen Grundes? Unterließen vielleicht die Künstler, nach technischen Vortheilen dieser Art zu suchen, weil die Resultate derselben mit ihrer sonstigen Richtung nicht vereinbar waren? Lag in der Allen gemeinsamen Anschauung von der Bedeutung und dem Wesen der Kunst etwas, was dieser Gattung widerstrebte, und was mithin dem Einzelnen, selbst wider seinen Willen, in dieser Richtung entgegenstehen mußte?

Oder fehlten ihnen, selbst im Leben, die Motive, welche darin bearbeitet sind? Lassen Sie uns zunächst das Leben betrachten. Schon vorher, im Vorbeigehen, sprach ich einen Zweifel aus, ob die Alten so viel Gefühl für stille Häuslichkeit gehabt haben, wie wir; ein Zweifel, der nahe liegt, der aber doch der Prüfung sehr bedarf. Denn was macht eigentlich das innerste Wesen der Häuslichkeit aus, als die Bande des Bluts, und nirgends finden wir diese in strengerer Achtung geheiligt, als bei den Griechen. Antigone, Elektra, Telemachos, Penelope sind die ewigen Vorbilder der Liebe für Eltern, Geschwister und Gatten. Ihre höchsten Tragödien haben keinen andern Stoff als die verletzte Heiligkeit dieser zartesten Bande, und daß dieser fromme Sinn nicht bloß der Heroenzeit angehörte, beweis't die tiefe Auffassung dieser Stoffe durch die Dichter des spätern Perikleischen Zeitalters. Freilich ist diese schöne, aber strenge Achtung der Bande des Bluts noch verschieden von dem, was wir Häuslichkeit nennen, von der Anhänglichkeit, die sich bis auf das Leblose unserer Umgebungen erstreckt. Allein auch diese scheint bei Homer nicht zu fehlen. Er nennt nicht bloß die Eltern seiner Helden, sondern er vergißt auch nicht leicht, des fruchtbaren oder großscholligen Landes, des wohlgefugten Hauses zu gedenken. Die Einrichtung, die Bequemlichkeit und Pracht der Wohnungen des Ulysses, des Menelaus beschreibt er mit Lust, und die Schilderung der Waffen und anderer weniger bedeutender Dinge zeigt Wohlgefallen daran. Nur freilich fragt es sich sehr, ob dieß Wohlgefallen mit jener Anhänglichkeit aus Einer Quelle komme. Welche Eigenschaften der Dinge Homer auch erwähnt, es sind rühmliche, die Beschreibung bezweckt nur, durch Angabe der Stoffe, oder des Verfertigers, oder des frühern Besitzers, uns den Werth, die Trefflichkeit, die Kraft des beschriebenen Gegenstandes anschaulich zu machen. Jene nordische Anhänglichkeit des Besitzers an das gewohnte Geräth beruht dagegen nicht auf den Vorzügen desselben; er zieht es, so alt und man-

gelhaft es ist, dem bessern vor. Bei Homer aber ist die Freude an dem Mächtigen, Bedeutenden in den Schilderungen von Waffen, Schmuck und Geräth eben so wohl wie in seinen geistigen Gestalten erkennbar. Während also unsere Häuslichkeit ein Band ist, das *mit* den Gliedern der Familie auch die bloßen Umgebungen umfaßt, *kann* wenigstens in der Homerischen Welt diese Freude an den Sachen von der Beziehung zu den Verwandten und Hausgenossen völlig getrennt werden. Und daß es wirklich so war, sehen wir in der weitern Entwickelung des hellenischen Geistes, in den Zeitaltern, über welche wir mehr Nachrichten haben. Wohl finden wir noch das volle Gefühl für die Heiligkeit der Familie. Ehrfurcht gegen die Eltern, Treue gegen den Gatten sind noch die heiligsten Gesetze nächst der Liebe für das Vaterland, und wenn auch die Beobachtung dieser Gesetze in Zeiten gesteigerter Cultur schon nachließ, so zeigt sich doch in der strengen Rüge noch das tiefe Gefühl dafür. Allein daß diese Liebe sich auf das Innere des Hauses selbst übertragen, finden wir nicht. Und wie wollte es auch? In der Palästra und in dem Gymnasium brachte der Knabe und Jüngling, auf dem Markte der Bürger sein Leben zu. Nur kurze Erholung von den Anstrengungen des öffentlichen Lebens suchte er im Innern des Hauses, und wie die Arbeit, rief ihn auch die Freude hinaus. Jenes nordische Gefühl der Behaglichkeit in den gewohnten Räumen, in der freundlichen, bequemen Enge des Zimmers, konnte er nicht haben, da ihm die Straße und der Markt gewöhnlichere Umgebungen waren. Ihre Häuser mit den kaum beleuchteten, unwohnlichen Gemächern, wie wir sie in Pompeji sehen, gestatteten schon ein solches Gefühl nicht. Waren daher auch bei ihnen die Bande des Bluts nicht minder heilig und geachtet, so war doch der Ort, an welchen sich dieß Gefühl knüpfte, nicht das Vaterhaus, sondern die Vaterstadt, das Vaterland. Es erhielt dadurch einen sehr viel ernsteren und heroischern Charakter, als unsere Häuslichkeit. Diese an sich und so

weit wir nicht die persönliche Liebe gegen die Glieder der Familie besonders ins Auge fassen, ist vielmehr eben durch ihre Behaglichkeit nicht ohne einen Zusatz von Selbstgefälligkeit und Egoismus, der aber freilich gutmüthig und mit einem stillschweigenden Anerkenntniß der Schwäche verbunden ist, und eher einen leichten Spott als eine ernste Rüge verdient. Dieß Element, das sich in allen verschiedenen Zweigen unserer Gattung bald milder, bald schärfer zeigt, fehlt aber den Begriffen der alten Welt von der Familie und dem Hauswesen völlig, und sie hat daher selbst in der Wirklichkeit diese Gegenstände in einem andern Lichte betrachten müssen. Wenn den Alten aber auch das Wohlgefallen an der Häuslichkeit abging, so waren ihnen doch die Verwickelungen des bürgerlichen Lebens, der verschiedenen Absichten und Plane, der jugendlichen Leidenschaften und der Vorurtheile der Eltern keineswegs erlassen, und die spätere Komödie hat bekanntlich Vortheil daraus zu ziehen gewußt. Allein dennoch tragen auch diese Erscheinungen einen ganz andern Charakter, haben viel geringere Bedeutung als bei uns. Wir, indem wir stets geneigt sind, die Sitte als etwas Conventionelles, dem natürlichen Zustande Widersprechendes zu betrachten, erkennen damit die Berechtigung des Einzelnen an, sich mehr oder weniger von ihr loszusagen. Ja sie scheint uns selbst etwas Ungenügendes, über welches hinaus es noch weiterer Bestimmung bedarf; es muß sich neben der allgemeinen Sitte die Sitte des Hauses bilden. Aber zwischen dieser und den einzelnen Gliedern der Familie entsteht derselbe Zwiespalt. Jeder für sich ist ebensowohl zu besondern Ansprüchen seines Herzens berechtigt, und die Verhältnisse des Hauses, welche sich dadurch mit unendlicher Verschiedenheit gestalten, haben doch in jeder Gestalt ein geistiges Interesse. Denn wir versagen unsere Theilnahme nicht, wenn der Wunsch des Herzens unerfüllt bleibt, oder der Sitte des Hauses zum Opfer gebracht wird, verzeihen es aber auch, wenn er sie verletzt. Und da für den Einzelnen seine be-

sondern Ansprüche mit dem selbstischen Elemente, das sich im Behagen der Häuslichkeit aussprach, zusammenhängen, so ist ungeachtet des Widerspruches zwischen den einzelnen Gliedern dennoch ein Allen gemeinsamer Geist des Hauses da. Der Zwiespalt der Familie selbst ist daher nur eine weitere Entwickelung jener ruhigen Häuslichkeit, und steht eben sowohl wie diese mit der äußern Erscheinung des Hauses in seiner ganzen Ausstattung in organischer Verbindung. — Dem Bürger der alten Welt dagegen war seine Sitte durchaus das Alleingültige, über das keine Reflexion denkbar war. Nach den Gesetzen seiner Stadt zu leben, war einfaches Gefühl und zugleich höchste Lehre der Weisheit. Die Sitte war einfacher, natürlicher, mindestens sinnlicher als bei uns, und die Vorstellungen und Ansprüche des Einzelnen entwickelten sich in unbefangener Einheit mit ihr. Man wußte nichts von dem erlaubten Widerstreben des Herzens, Verletzung der Sitte war entweder ein strafbares Vergehen, dem die Kunst nur als strenge Satyre nahen konnte, oder der natürliche Ausbruch jugendlicher Unart und Leidenschaftlichkeit, der stets wiederkehrt, aber auch leicht vorübergeht, ohne das Ganze zu gefährden. Dieser Conflict der Jugend und des Alters, der Sinnlichkeit und des Verstandes, bildet sich aber, weil er natürlich ist, auch gleichförmig aus, ohne eine individuelle Färbung durch den Geist des Hauses oder höhere geistige Bedeutung durch die Berechtigung des Herzens zu erhalten.

Erscheinungen des Derbkomischen endlich können auch dem griechischen Leben nicht gefehlt haben. Auch bei ihren Festen müssen sich gutmüthig plumper Scherz und tolle Trunkenheit gezeigt haben, wie auf der niederländischen Kirmeß. In den Acharnern des Aristophanes sehen wir in der That Gestalten dieser Art. Aber konnten sie wohl die Mannichfaltigkeit, die Originalität haben, wie in der neuern, nordischen Welt? Hier, wo jeder Einzelne in seinem Hause abgesondert lebt, zeigt der seltene Ausbruch öffentlicher, gemeinsamer Lustigkeit die wunderlichsten, schroffsten, widerspre-

chendsten Formen; dort aber, wo alle durch die Gewohnheit öffentlichen Lebens gleichmäßiger gebildet, mußte der baccchische Taumel des Festes mehr Einheit und Ordnung, vielleicht eben dadurch mehr fortreißende, dithyrambische Kraft, aber weniger buntes, contrastirendes Leben erhalten. Wiederum werden wir auch hier jenes Element der Behaglichkeit, der unbefangenen Selbstgefälligkeit vermissen, das auf den ersten Stufen den Unterschied zwischen der alten und neuen Welt machte. Im Ganzen finden wir also, daß ihre Lebensweise der Kunstgattung, von der wir sprachen, in allen Beziehungen nicht völlig so zusagte, wie die unsrige. Allein dennoch fehlten ihnen Erscheinungen dieser Art im Leben nicht so sehr, wie in der Kunst; diese scheint sich der Wirklichkeit weniger genähert zu haben, als bei uns. Ihre Sitte ist einfacher, heroischer, als die unsrige; ihre Kunst in noch höherem Grade, als ihre Sitte.

Vielleicht also lag in ihrer Ansicht von der Würde der Kunst etwas, das sie zurückhielt. Betrachten wir indessen die Poesie, so verschwindet diese Vermuthung wieder. Die spätere Komödie strebt sehr bestimmt, die Verhältnisse der bürgerlichen Welt aufzufassen, geht sogar auf eine gewisse Charakteristik ein; Horaz in den Satyren behandelt einzelne Sonderbarkeiten und Schwächen gutmüthig und heiter genug. Theokrit's Idyllen endlich geben plumpes, bäuerisches Wesen mit ziemlich starken Farben. Alles ein bewußtes Eingehn auf das wirkliche Leben, und dennoch ließ sich, obgleich in einer kritischen Zeit, keine Stimme hören, welche diesen Werken die Verletzung künstlerischer Würde vorwarf. Freilich gehören sie einer spätern Zeit an, in welcher die reine Sitte der alten Welt bereits verfiel und die höchste Blüthe der bildenden Kunst vorüber war. Allein auch in der frühern, in der schönsten Zeit griechischer Kunst, finden wir eine Erscheinung, welche jener Voraussetzung widerspricht. Ich meine die alte Komödie, die für uns durch Aristophanes repräsentirt wird. In ihr zeigt sich aufs deutlichste, daß die Kunst die Berührung unreiner Gegenstände nicht fürchtete;

unbefangen und vielmehr mit dem innern Bewußtseyn ihrer Kraft, auch das Gemeinste zu adeln, treibt sie ihr kühnes Spiel mit dem Heiligsten und mit dem Niedrigsten zugleich. Sie erreicht dadurch eine Tiefe der Komik, der die Neuern selbst in der Poesie nicht folgen können, während umgekehrt das Komische der bildenden Kunst weit hinter dem der Neuern zurückbleibt. — Dieß ist um so auffallender, weil im Allgemeinen die bildende Kunst in der antiken Welt eine viel größere Wichtigkeit hatte, nicht wie in der neuern, eine vereinzelte, auch scheinbar entbehrliche Thätigkeit war. Indessen auch die Komik der Aristophanischen Komödie ist von ganz eigenthümlicher Art. Ungeachtet der ausgelassenen Lustigkeit, welche sie athmet, steht sie auf demselben Boden mit den heiligsten Gegenständen des Lebens. Die Götter, der Staat, das öffentliche Leben in allen Gestalten, Künstler und Philosophen, nicht mehr als einzelne Menschen, sondern als Repräsentanten der Kunst und Wissenschaft selbst — dieß sind die Gegenstände, mit welchen sie ihr Spiel treibt. Ihre ganze Grundlage ist daher der Ernst der heiligsten Interessen, und sie faßt sie auch mit ernster Gesinnung, mit praktischer, gegenwärtiger Beziehung auf, die sich in den Chören und Parabasen selbst der Form nach nicht mehr hinter dem Scherze verbirgt. Die moderne Welt dagegen hat es nie gewagt, mit diesen heiligen Interessen zu spielen; sie berührt nur Thorheiten, Fehler der Einzelnen, und verlangt einen, zur komischen Auffassung geeigneten Gegenstand. Sie beobachtet dagegen in der Behandlung einen gewissen Ernst. Während jene alte Komödie mit ihren hohen ernsten Gegenständen aufs leichteste spielt, sie in phantastischen Formen vorbringt, den Boden der Wirklichkeit vollkommen verläßt, und gerade durch diesen kecken Muth und den Contrast gegen den Ernst der Sachen so gewaltig wirkt, verfährt die neuere Kunst gerade umgekehrt. Sie verlangt mindestens Wahrscheinlichkeit, duldet keine Unmöglichkeiten, hält sich durch die Bedingungen der wirklichen Welt gebunden. In der antiken Komödie ist die Komik in der Behandlung, in der modernen liegt sie im Gegen-

stande. Diese Trennung der Behandlung und des Gegenstandes ist aber für die bildende Kunst, da sie nur durch den Gegenstand wirkt, nicht da.

Schon an sich ist die größte Höhe der Komik der bildenden Kunst nicht, wie der Poesie, zugänglich; bei jener Richtung der antiken Komödie mußte sie noch mehr zurückbleiben. In der That erklärt sich die verschiedene Stellung beider Künste in der alten Welt aus diesen Eigenthümlichkeiten ihres Styls, denn dem Gegenstande nach sind sie gleich. Beide halten sich in derselben Sphäre, in derselben engen Verbindung mit den höchsten Interessen, und wenn die Poesie, weil sie auch in ein Reich mehr vermittelter und zusammengesetzter Erscheinungen eingeht, sich bestimmter auf den Staat beziehen kann, so bleibt die bildende Kunst in desto näherer Einheit mit der Religion. Freilich zeigte sie nicht bloß die Gestalten der Götter, sondern sie entwickelte, von diesen ausgehend, eine ganze mythische Welt, bis zum Thier hinabsteigend. Allein alle diese Gestalten sind nur Trabanten des Gottes, es ist das heitere Spiel seiner Macht, sich mit so bunten Schaaren verschiedenartiger Geschöpfe zu umgeben. Jedes von ihnen in sich ist nur thierisch geistige Kraft, und dieser entspricht auch ihre Erscheinung unvollkommen im Gegensatze gegen die Schönheit des Gottes, aber ohne Ansprüche auf eigene Würde und Bedeutung, ohne Bedürfniß oder Mangel. Jener Contrast zwischen einer wenigstens im Allgemeinen vorausgesetzten eigenen Würde und der ungenügenden Aeußerung, welcher das Komische wie das Wehmüthige hervorbringt, tritt daher bei ihnen nicht ein; sie bleiben heitere, unbefangene, sinnliche Gestalten. Nur die Götter, die allein Seligen und Selbstberechtigten, geben daher in der alten Welt einen Stoff für tiefere Komik. Bei diesen war aber wieder die Würde so sehr in ihrer ganzen Erscheinung ausgedrückt, daß sie die humoristische Verkehrung zum Komischen eher in dem vorübergehenden Spiel der Dichtung, als in der dauernden Darstellung der bildenden Kunst ertrugen. Denn eine bloße komische Entstellung der Göttergestalt blieb ein roher, oberflächlicher

Scherz; eine Handlung aber in der phantastischen Weise der Komödie mußte in bildlicher Darstellung matt und unvollkommen erscheinen. Beides wurde, wie wir gesehen haben, versucht, aber mit geringem Erfolge. — Gerade jene Heiterkeit der Religion, welche ihr gestattete, in alles Leben einzugehen, und das ganze Daseyn wenigstens mit den freundlichen Formen leichter Arabesken zu schmücken, erschöpfte die Kraft, sich in stärkerer Komik zu äußern, und wo kein trüber, zurückgezogener Ernst war, fand auch das Bedürfniß des tief erschütternden Lachens keine Stelle.

In der spätern griechischen und in der römischen Zeit, als das Leben den Charakter der Sittenstrenge, der Oeffentlichkeit und Vaterlandsliebe mehr und mehr verlor, verließ die Poesie zwar den Boden jener mythischen Welt, und schloß sich in der spätern Komödie an die bürgerliche Wirklichkeit in einem mehr modernen Sinne an. Die bildende Kunst blieb aber hinter ihr zurück. Bei leblosen Dingen gefiel sie sich wohl in dem Spiele täuschender Nachahmung, und so mag sie denn, in jenen Schusterbuden und Barbierstuben des Pyreicus, etwas von der Art, wie unsere Stillleben gegeben haben. Allein bei menschlichen Gestalten behielt sie bis in die späteste Zeit eine ebensowohl künstlerische als religiöse Scheu vor der portraitartigen Darstellung. Ich will nicht der vielen Aeußerungen erwähnen, in welchen von der Kunst etwas Höheres als die Wirklichkeit gefordert wird, und welche man im modernen Sinn auf ein Ideal gedeutet hat, neben welchem in diesem Sinne noch eine niedrigere, portraitartige Kunst gedacht werden könnte. Ich spreche vielmehr davon, daß die portraitartige Auffassung nicht als solche anerkannt, sondern vielmehr wie ein Vergehen behandelt wurde. Dieselbe Gesinnung, welche jene thebanischen Gesetzgeber hatten, als sie den Malern bei Strafe geboten, die Menschen schöner darzustellen, scheint auch ferner und bis in die späte Zeit geblieben zu seyn. Wie Phidias gestraft wurde, weil man unter den kämpfenden Gestalten, die doch nur als Verzierung auf dem Schilde der Pallas angebracht waren, sein Portrait

und das des Perikles entdeckte, so rügt es noch Plinius an einem römischen Künstler, daß er Göttinnen mit den Zügen seiner Geliebten gemalt habe. *) Ein schweres Verbrechen (flagitium insigne) scheint ihm, was selbst die Strenge der christlichen Kirche nicht bemerkt haben würde. Wie Aristoteles einen Maler tadelt, welcher die Menschen darstellt, wie sie sind, rügt Quintilian es an einem andern, daß er mehr auf Aehnlichkeit als auf Schönheit sehe **). Bei diesen Ansichten kann es nicht überraschen, daß die Kunst Gegenstände, welche nur durch die höchste Individualität Interesse erhalten konnten, nicht auffaßte, sondern sich der Komödie so unterordnete, daß sie nur nach ihr, in schwachem Reflexe der einen Kunst in die andere, komische Darstellungen gab. Freilich ging auch diese neuere Komödie im Charakteristischen ihrer Gestalten nicht sehr weit; sie hielt sich ziemlich in den Gränzen allgemeiner Unterschiede des Alters, Geschlechts und Standes, die Horaz in der Poetik bezeichnet, und in der Aufführung hinderte schon die Maske. Das bildnerische Element im Drama, die Ausbildung der Gestalten im geistigen und körperlichen Sinne, blieb in der neuern Komödie dem alten Style gleich. Die Poesie überschritt nur um ein Weniges jene alten Gränzen und betrat nur leicht den Boden des bürgerlichen Lebens. Da sie aber an sich als die kühnere, leichter bewegliche Kunst der bildenden immer vorauseilt und ihr Gebiet weiter in die Wirklichkeit hinein ausdehnt, so kann es auch hier nicht auffallen, daß die bildende Kunst mehr als sie dem Alten treu blieb und sich nur an sie anschloß.

Lassen Sie mich nun die Resultate zusammenstellen, zu welchen diese Betrachtungen führen. Die Lebensansicht, welche das geistige Interesse unserer Gattung ausmacht, die Anerkennung der besondern Ansprüche des einzelnen Gemüths, des Herzens, ist der Lehre, der ursprünglichen, strengen, sittlichen Weltanschauung des Alterthums völlig fremd. Ueber diese

*) Hist. nat. lib. 35. cap. 37. — Plutarch. Pericl. cap. 31.
**) Aristot. Polit. VIII. 5. — Quint. Inst. XII. 10.

engen Gränzen der strengen Sitte ging zwar das wirkliche Leben weit hinaus; es gab stets Erscheinungen, welche im modernen Sinne unserer Gattung aufgefaßt werden konnten; indessen auch diese Erscheinungen mußten seltener und weniger ausdrucksvoll seyn, als in der neuern Welt. Die Kunst endlich bleibt noch hinter diesen Erscheinungen zurück, sie geht nicht so weit gegen unsere Auffassung vor, als sie es durch treue Darstellung der Wirklichkeit ihrer eigenen Zeit gekonnt hätte. Und unter den Künsten hält sich wieder die des Bildes reiner, als die Poesie, dennoch nicht genug für die Ansicht der Gesetzgeber und der ernstern Geister, welche es rügen, daß sie sich zu sehr einer gemeinen Wirklichkeit nähern. Wir finden also verschiedene Gebiete, die sich in immer weiter ausgedehnten Kreisen umgeben. Das innerste Gebiet, dem gemeinschaftlichen Mittelpunkte am nächsten, gehört der reinen strengen Sittlichkeit an; darüber hinaus liegt schon das Reich der Kunst, in seiner festen Mitte die bildende, während die Poesie über sie fort sich weiter nach außen hin ergießt. In noch weiterm Kreise ist denn das Reich der Erfahrung, das wirkliche Leben zu suchen. Aber auch dieses ist in der alten Welt noch dem Mittelpunkte sehr viel näher als jene Region, in welcher die neuere Zeit, namentlich die Gattung der Kunst, von der wir ausgingen, ihr Wesen treibt.

Ein Zweifel, den ich vorher noch berühren mußte, scheint hienach völlig beseitigt. Der nämlich, ob nicht der zufällige technische Mangel der Oelfarbe es genügend erkläre, daß die Alten Bilder dieser Art nicht gemalt haben. So weit die Gefühle, welche wir darin finden, das Interesse derselben ausmachen, konnten sie, selbst beim Besitze aller technischen Mittel, nicht darauf eingehen. Allein da sie doch an der Nachahmung lebloser Dinge Gefallen hatten, warum bildeten sie nicht, wenn ihnen auch das tiefere Gefühl dafür fehlte, Erscheinungen dieser Art nach, so weit sie im Leben vorkamen? Gestalten von besonderer Individualität in Vorfällen, welche ihrem Charakter zusagten, ohne Masken und in lebendiger Haltung würden auch bei ihren technischen Mit-

teln darstellbar gewesen seyn, und wenigstens den Reiz der Neuheit gehabt haben. Nicht ein technischer Mangel erklärt es also, wohl aber jene Scheu vor portraitmäßiger Wahrheit, welche schon einen Tadel hervorrief, wenn in Portraitbildern selbst mehr Aehnlichkeit als Schönheit gesucht war, und die also vielmehr von einer Gattung abhalten mußte, welche nur durch höchst individualisirte Auffassung Werth erlangt. Will man diese Scheu als ihren feinen Schönheitssinn bezeichnen, so muß man doch auch erwägen, daß dieser Schönheitssinn ebensowohl ein Mangel ist; der Mangel des Gefühls für die tiefste, innerste Selbstständigkeit des Gemüths. Und dem Mangel, als solchem, muß man es zuschreiben, daß ihre Kunst sich in jener idealen Reinheit erhalten hat. Denn äußere Einwirkungen, Gesetze des Staats und Worte der Warnung setzen der Kunst keine Schranken. Sie ist die schaffende Kraft und, wo sie es vermag, versagt sie es sich nicht, Gestalten zu beleben. Sie (die Kunst selbst, und im Ganzen) kennt keine Mäßigung; ihre Gränzen sind nur da, wo ihre Kraft aufhört; daß sie es unterließ in eine weiter entwickelte Wirklichkeit vorzuschreiten, kann daher nur dadurch erklärt werden, daß sie diese weitere Entwickelung nicht kannte.

Allein dieser Mangel der alten Welt, obgleich er sie von tieferer Einsicht, von reinerer Lehre und Moral zurückgehalten haben mag, ist er auch ein Mangel auf dem Gebiete der Kunst? Ist er hier nicht vielmehr ein Vorzug? Gewiß ist dieser Schönheitssinn nicht bloß Mangel, er hat auch seine positive Seite; allein es fragt sich, ob diese auf dem Gebiete der Kunst, der Schönheit in unserm modernen Sinne zu suchen ist. Jene thebanischen Gesetzgeber, welche die verschönerte Abbildung geboten, jene Richter, welche den Phidias straften, jene Philosophen, welche den Künstler tadelten, der die Menschen darstelle, wie sie sind, — sie alle dachten wahrlich nicht an die Kunst, in der Absonderung von allem sonstigen Leben, in der wir sie zu denken gewohnt sind, nicht an eine Schönheit, die nur einen reinen Genuß

geben, die Seele mittelbar veredeln soll. Die Darstellung des Unschönen war ihnen ein unmittelbarer Angriff auf die Sittlichkeit. Wie der Grieche den tugendhaften Mann nicht bloß den Guten, sondern auch den Schönen nannte, so nennt er auch die Bildner reiner, regelmäßiger Gestalten sittliche Bildner, *) nicht in figürlicher Rede, sondern unwillkürlich und ohne Absicht. So sehr waren Religion und Kunst, Tugend und Schönheit ihnen dasselbe, und so sehr war ihre Tugend freie, selbstbewußte Aufopferung unter das Gemeinwesen, daß die Erscheinung einer Abweichung von der allgemeinen Regel ein böses Beispiel war. Diese unmittelbare und volle Einheit aller höhern geistigen Mächte in der Mitte des öffentlichen Lebens hatte die Folge, daß sie die Schönheit als natürliche wirkliche Erscheinung ansehen mußten, im Leben wie in der Kunst. Schönheit ist aber ihrem nothwendigen Wesen nach organische Einheit; für sie war sie daher nur als natürliche organische Einheit, nur in der Gestalt des einzelnen Menschen vorhanden; sie kannten die Schönheit nicht, welche durch die Verbindung Mehrerer erst entsteht, und welche freilich in den enggeknüpften Beziehungen nicht jeden Einzelnen im vollen Lichte der Schönheit erscheinen läßt. Sie kannten daher auch die Schönheit der Malerei in ihrer tiefsten Bedeutung nicht. Gerade ihr Schönheitssinn, welcher an der äußern Gestalt jedes Einzelnen haftet, welcher nicht zugesteht, daß in der Verbindung Mehrerer eine gewisse Unvollkommenheit des Einzelnen die Bedingung des vollen harmonischen Einklanges ist; gerade dieser stand der Schönheit der Malerei entgegen. Jener Mangel des Anerkenntnisses des individuellen Gemüths war daher nicht bloß ein sittlicher, sondern auch ein ästhetischer. Er verhinderte, daß die Kunst von dem ganzen Reiche der Schönheit Besitz ergriff und ließ sie insofern unvollendet. Allein auf der andern Seite war es dieselbe Beschränkung ihres Gefühls für individuelle Abweichung von der Regel, welche

*) Aristot. Polit. VIII. 5.

welche ihnen die plastische Schönheit so rein und vollkommen gab. Es war also eben so wohl ein Vorzug als ein Mangel. Auf ihrer Stufe, für eine Kunst, in welcher die Sculptur vorherrschte, konnte eine größere Annäherung an die Wirklichkeit nur verderblich seyn, und mit Recht sträubten sich daher ihre bessern Geister dagegen. Genau so verhielt es sich aber mit ihrer Sittlichkeit; nur so lange die Einzelnen nicht ahneten, daß in ihnen etwas sey, das sich dem Gemeinwesen nicht unterwerfen dürfe, bestand dieses in Kraft, mit jenem Bewußtseyn brach das Verderben herein. Dieser Mangel der Anerkennung der innersten Stimme des Herzens machte Griechenland zum Vorbilde des reinsten, edelsten Bürgerthums; er war für das Leben, wie für die Kunst, eben so sehr Vorzug als Beschränkung, bedingende Eigenthümlichkeit, die sich aber in der Kunst reiner und länger erhielt und diese beim beginnenden Verfall als ein Bild sittlicher Reinheit erscheinen ließ. Kein Ideal der Schönheit hielt also die Alten von unserer Gattung zurück, sondern ein ethischer Grund, welcher nur mittelbar mit der Schönheit verwandt war, als die ausgesprochene Lehre des begeisterten Glaubens, der auch sie erzeugte. Wir sind uns einer solchen nothwendigen Beziehung unserer Sitte auf die Kunst nicht bewußt; was aber daraus folgt, ob sie dennoch existirt, oder ob wir, ungeachtet jene Rücksicht fortgefallen, noch das Resultat derselben behalten müssen, das wird sich, denke ich, durch die weitere geschichtliche Entwickelung ergeben.

Ehe wir aber vom Alterthum scheiden, muß ich noch einen Blick auf die heidnische Kunst der spätern Kaiserzeit werfen. Es verdient in der That geprüft zu werden, warum sie nicht in das Gebiet unserer Gattung überging. Das Leben mußte reicher seyn an entsprechenden Erscheinungen. Schon längst war jene Oeffentlichkeit der bessern Zeiten verschwunden: die Menge strömte noch zu den Spielen, aber der ernste Geist fand keine Beschäftigung auf dem Forum, und Alles, was dem Leben höhern Werth verleihen sollte, mußte im Innern des Hauses verborgen werden. Hier fand

der Bessere Trost in den Ueberlieferungen der Vorzeit, in dem Kreise der Kinder, die er gegen die verderbte Sitte zu rüsten hatte, hier nur konnte der Sinnliche in Sicherheit die Lust des Festes genießen. Selbst jene Heiterkeit des Cultus genügte nicht mehr; die große Lehre des Christenthums, die den Einzelnen aufruft, zu prüfen, zu erkennen und zu glauben, war auch zu den Heiden gekommen; die beunruhigten Gemüther suchten in einsamer Forschung und Ahnung oder im Dunkel geheimer Lehren mystische Befriedigung. Die innere Bedeutung wie die äußere Erscheinung des Lebens war schon eine ganz andere, als im frühern Alterthume. Neben dieser ernsten Seite mußte aber auch die komische hervortreten. Jener müßige Pöbel der Städte bestand nun nicht mehr aus eingebornen Bürgern von gleichmäßiger Sitte, Freigelassene, vormalige Soldaten, Barbaren aller Art, Abenteurer und Betrüger des Ostens, Söldner aus germanischen Hülfsvölkern mischten sich unter sie, und die Einheimischen begannen durch Nachahmung und Wechsel ausländischer Trachten den bunten Haufen noch bunter zu machen. Da kann es an wunderlichen Gestalten, an gutmüthigen Thoren, an plumpen Gecken, an pfiffigen Gaunern nicht gefehlt haben. Aehnliche komische Gestalten mußten sich in den höhern Classen zeigen. Hier waren die Emporkömmlinge mit lächerlichen Ansprüchen auf eine ihnen fremde Bildung, von Schmeichlern erhoben und verspottet; hier sammelten sich die Magier, Chaldäer, Sterndeuter, hier trieb die Zauberei mit dem Vorwitze ihr Wesen. Scenen, wie Petronius und Apulejus sie uns beschreiben, mußten in großer Zahl vorkommen, und zur bildlichen Auffassung reizen. Jene ernsten Gesetze, welche nur die schöne Darstellung des Menschen gestatteten, waren längst vergessen, die Rücksichten, welche Staat und Cultus auflegen konnten, schwanden immer mehr und mehr. Die Kunst selbst, schon längst in Wiederholung derselben Gegenstände ermüdet, mußte sich nach neuem Leben sehnen. Der Schönheitssinn, die Vorstellung eines Ideals, wenn sie überhaupt da gewesen war, hielt jetzt

wahrlich Niemand mehr ab, da man sich gegen die plumpen Formen der immer mehr verfallenden Plastik nicht sträubte. Das Pikante der neuen Gestalt des Lebens mußte gerade in der Vergleichung mit den einfachern Formen der Vorzeit, welche die Kunst noch gegenwärtig erhielt, besonders bemerkbar werden, und der Künstler, welcher den Zeitgenossen ihr treues Bild vorgehalten hätte, durfte Beifall und Gewinn erwarten. Kam es also auf gegebene Vorbilder, auf künstlerischen Nachahmungstrieb, auf den Reiz der Neuheit, auf das Streben nach dem Beifalle der Menge, ja selbst auf Schönheitssinn an, — kurz auf alle die Motive, aus welchen die Kunstgeschichte gewöhnlich das erklärt, was sie als Fortschritt oder Verfall bezeichnet, so ist es kaum zu begreifen, warum nicht schon jene Zeit zu einer künstlerischen Auffassung des individuellen Lebens überging. Oder wollen Sie es dem Zufalle, dem Mangel des Talents zuschreiben? In der That wäre es kein Zufall, sondern ein Wunder, wenn in der langen Periode, in der weiten römischen Welt Keiner von dieser Seite berührt worden, Keiner wenigstens so weit fähig gewesen wäre, um eine Spur dieser Auffassung zu hinterlassen, welche wieder einen Andern anregte; ein Wunder, an das zu glauben wirklich einen verzweifelten Entschluß voraussetzt. Vielleicht aber findet sich nachher eine andere Erklärung dieser Erscheinung.

II. Das Mittelalter.

Daß die Gattung, von welcher wir ausgingen, dem eigentlichen Mittelalter unbekannt war, ist gewiß. Dennoch darf ich es in meiner historischen Uebersicht nicht übergehen. Wer die Entstehung von Blüthe und Frucht kennen lernen will, muß beobachten, wann der Same in den Boden gelegt wird. Ohnehin sind solche negative Perioden für das Verständniß der Kunst, besonders für die Gründe ihres Verhältnisses gegen andere Thätigkeiten des Geistes, höchst lehrreich. Hier, wo das Leben weniger üppig wuchert, kann man die

nothwendigen Glieder des Organismus, die Canäle, welche die unentbehrlichsten Lebenskräfte zuführen, am deutlichsten wahrnehmen.

Schon in der schönsten Zeit des Alterthums ließen sich, wie wir gesehen haben, die geistige Lehre, die Gestalt des Lebens, welche die Kunst auffaßte, von der Welt wirklicher Erfahrung unterscheiden, obgleich beide einander nahe standen. Das Christenthum brachte eine neue Erscheinung in die Welt; eine Lehre, welche sich das äußere Leben erst schaffen sollte. Es trat daher Anfangs unbefangen gegen die Welt auf, ließ die äußere Sitte unberührt; sie war ihm fremd, wenn nicht feindlich. Wohl entwickelte sich in dem stillen Treiben jener ersten christlichen Gemeinden der Ton einer innigeren Liebe; wenn schon in der späten heidnischen Welt, wie wir sie eben betrachtet haben, eine größere Neigung zur Häuslichkeit war, so mußte das Innere des christlichen Hauses noch zartere Bilder eines reinen, friedlichen Lebens zeigen. Obgleich mehr dogmatischen Erörterungen gewidmet, lassen uns doch die Kirchenväter schon manche Spuren hievon erkennen; mehr noch zeigen die Worte auf den roh gemeißelten Grabsteinen und einzelne Ueberbleibsel, einfache Gaben von geliebter Hand, mit Inschriften oder Bildern verziert, das innige Verhältniß in jenen christlichen Familien. Indessen so lange die römische Herrschaft bestand, war die christliche Schaar wie im fremden Hause, umgeben von Formen einer andern Bestimmung, die mit den Erscheinungen christlicher Häuslichkeit nicht in Einheit standen. Erst als das alte schwache Gebäude des Römerreiches gestürzt war, und die germanischen Völker sich unter den Trümmern anbauten, begann die Bildung einer neuen Welt. Lassen Sie uns auch hier das Verhältniß der Erfahrung, der Lehre und der Kunst, in der Richtung unseres heutigen Ziels betrachten.

Die germanischen Völker waren dem Geiste des Christenthums gerade durch jenes Gefühl der selbstständigen Stellung des Einzelnen, das der alten Welt in ihrer schönsten

Zeit am meisten fehlte, näher verwandt. Allein indem sie sich mit der Römerwelt mischten, waren beide gerade in dem Edleren, das hier als Ueberbleibsel, dort als unentwickelte Anlage vorhanden war, einander unverständlich. Gemeinsam war nichts als die roheste Sinnlichkeit, in der sie sich kämpfend begegneten. Allein selbst diese Zeit der Noth und Verwirrung mußte der Neigung zur Eingezogenheit, dem Zurückziehen des Herzens aus der Oeffentlichkeit nur förderlich seyn. Selbst dem rauhen Krieger schien zuletzt die stille Zelle oder die einsame Burg eine erwünschte Ruhestätte, und der Hang zur Einsamkeit prägte sich allmählich so tief dem Geiste ein, daß auch, als jene ersten Jahrhunderte des wildesten Kampfes vorüber waren, dieselbe Neigung noch mit gleicher Wärme blieb. Die Erscheinungen des Friedens in den Hallen des Klosters und in den Gemächern der Frauen waren daher nicht selten, und ihr Eindruck auf die Seele mußte als wohlthätig empfunden werden, so daß es weder an Vorbildern noch an geistigem Interesse für künstlerische Auffassung der Häuslichkeit fehlen konnte.

Vielleicht aber hinderte die Lehre, daß sie benützt wurden. Bei den Alten, wie wir sahen, war sie einer solchen Richtung der Kunst entgegen gewesen, obgleich sich nicht behaupten läßt, daß sie wirklich hindernd eingewirkt habe. Das Christenthum, besonders jener frühern Zeit, war strenger in seinen Vorschriften, nahm größern Gehorsam in Anspruch, und das Verbot der Kirche könnte daher auch die Kunst zurückgehalten haben. Man hat es auch wohl so angesehen, und nichts ist gewöhnlicher als die Meinung, daß die Frömmigkeit des Mittelalters hier wirksam gewesen sey, so daß es nöthig scheint, hier einen Augenblick zu verweilen, und den Zusammenhang der christlichen Frömmigkeit mit der christlichen Kunst zu betrachten.

Wahr ist es, einige Kirchenväter eifern gegen die Kunst im Allgemeinen, indessen diese, besonders Tertullian und Lactantius, gehören der heidnischen Zeit an, sie kennen die Kunst nur, wie sie ja auch war, als untrennbar verbunden

mit dem heidnischen Cultus. Als dieser verfiel, übten auch ihre Nachfolger diese Strenge nicht mehr. Schon die heiligen Schriftsteller des vierten Jahrhunderts dulden und fordern Gemälde in den Kirchen, und rühmen sogar, daß sie der Natur nahe kommen, daß sie Menschen darstellten, als ob sie lebten. Noch weniger hatte jene Strenge das häusliche Leben der Christen ergriffen: künstlerisch verzierter Schmuck, Hausgeräth, Bildnisse Einzelner finden sich in großer Zahl. Man bediente sich dabei der hergebrachten heidnischen Kunst, ohne selbst entschieden neue Formen zu erschaffen, indessen war dieß nur ein stärkerer Beweis, daß die Frömmigkeit die Kunst für gleichgültig hielt, nicht verschmähete. Später blieb es nicht so, der Bilderstürm war ein Zeichen eines veränderten Verhältnisses. Allein er traf nur die kirchliche Beziehung der Kunst; wenn sie sich an Gegenstände des gemeinen Lebens wandte, so mußte dieß den Bilderstürmern gleichgültig, den Vertheidigern sogar erwünscht seyn. In der Folge gestattete die höchste Stufe ascetischen Lebens dem Einzelnen nicht, sich mit weltlichen Dingen zu beschäftigen, allein diese Anforderung war nur an Wenige gemacht. Wenn auch zu große Ueppigkeit getadelt wurde, so ging doch die Kirche nie so weit, den Glanz des Lebens völlig zu versagen. Noch viel weniger nahm sie die Kunst für sich allein in Anspruch; in allen Jahrhunderten finden wir Gemälde weltlichen Inhalts, Bildnisse der Fürsten, Schlachten, Belehnungen und sonst feierliche Handlungen, und nicht selten sind Geistliche, auch schon im frühern Mittelalter Päpste, die Besteller. Nie erkannte die christliche Kirche ein Bündniß mit der Kunst an, nie eine Frömmigkeit, welche, wie die der Heiden, die Kunst vorzugsweise zur Begleiterin der Kirche machte. Die Lehre stand also der Auffassung des Lebens nicht entgegen.

So mag der Grund denn wohl in der Kunst selbst, vielleicht in äußern Bedingungen ihrer Ausübung gelegen haben. In der That möchte dieß die am meisten verbreitete Meinung seyn. In der Rohheit des weltlichen Lebens konnte die Kunst

nicht gedeihen, sie fand nur hinter Klostermauern Schutz. Hier aber drang nichts Weltliches ein; die Brüder kannten nichts als die Einsamkeit ihrer Zelle; jede andere Darstellung als die der heiligen Gegenstände wäre ihrer unwürdig erschienen. Allein auch dieß ist wohl nicht völlig haltbar. Freilich waren die Maler meistens Mönche oder Geistliche. Allein war diesen alles Weltliche unbekannt? Ich gebe zu, daß die, welche im spätern Alter ermüdet aus dem wilden Leben ins Kloster kamen, und die Kenntniß der Welt mitbrachten, mit den rauhen, waffenfähigen Händen schwerlich den Pinsel geführt haben mögen. Allein auch die Andern, zumal Weltgeistliche, kamen mit dem Leben in Berührung. Und selbst die, welche seit früher Jugend die heiligen Mauern nicht verlassen hatten, kannten sie keinen weltlichen Reiz? Es ist so leicht nicht, der Welt sich zu entziehen, sie lebt auch in Klostermauern. Die stille Zelle, welche einst den Novizen aufnahm, mit ihren wenigen, darum nicht minder geschätzten Bequemlichkeiten, die Wände, an welcher er die Frühlingssonne so viele Jahre spielen sah, das alte Holzwerk des Schranks, auf dessen wunderlichen Aesten und Linien das Auge haftete, während der Geist in unbestimmter Sehnsucht träumte, — gibt nicht dieß alles auch dem Mönch ein, wenn auch schmerzlich süßes Gefühl der häuslichen Anhänglichkeit? Warum aber sollte er dieß Gefühl nicht aussprechen, ein Gefühl, das so erlaubt, seinem Stande so natürlich war; warum nicht Scenen darstellen, welche mit dem Leben vieler Heiligen in so naher Verbindung standen, und statt ein Aergerniß zu geben, vielmehr Theilnahme erregen, und den Wunsch nach der geheiligten Stille des Klosters erwecken mußten?

Auch komische Vorfälle konnten dem Kloster nicht fehlen, Gestalten, die zu einer gutmüthigen Selbstverspottung wohl geeignet waren. Novellen und Lieder haben manchen derben Scherz aufbewahrt, der wohl aus älterer Zeit herrühren kann. Freilich würden heitere Gegenstände dieser Art dem Mönch eine Rüge zugezogen haben. Allein auch hier würde das Verbotene nicht unterblieben seyn; einsame Stunden, ein

verborgenes Blatt, selbst die Gelegenheit, das vollendete Bild aus der Clausur in die Welt zu schicken, fanden sich überall. Und daß der Sinn für Lebensgenuß und derben Scherz mindestens nicht allen Klosterbrüdern vergangen war, beweisen manche Manuscripte, in denen der arme Schreiber am Schlusse seiner langen Bußarbeit in einem verborgenen Verslein, oder in leicht zu entziffernder Geheimschrift sein Herz ergießt, und Wünsche ausspricht, die nicht gerade den Mönch verrathen.

Wenn aber auch das Kloster den Künstler hinderte, auf wirkliches Leben einzugehen, so war doch niemals alle Kunstübung völlig auf die Klöster beschränkt. Wenn auch in den nördlichen Reichen, auf unserer Seite der Alpen, Anfangs nur Krieger oder Geistliche lebten, keine sichere Stätte für den Künstler war, so galt dieß noch nicht vom oströmischen Reiche, nicht von Italien, wo es an Städten nicht fehlte. Und selbst für jene nördlichen Länder ist die Behauptung zu stark. Ueberdieß ziehen sich nur für unser entferntes Auge die Handlungen der Willkür, die Kämpfe und Verwüstungen so nahe zusammen; viele einzelne Gegenden, lange Zeiträume hatten ungestörte Ruhe, und vielleicht hat keiner der Kriege des Mittelalters so große Verwüstungen hinterlassen, als der dreißigjährige Krieg in Deutschland. Wenn aber auch hier die Kunst nur in Klöstern betrieben wurde, und doch weder die Frömmigkeit noch die Rohheit des Zeitalters genügende Gründe gibt, so würde sich immer noch fragen, warum nicht auch Weltliche sich ihr widmeten? Fehlte es doch sonst nicht an weltlichem Luxus, an künstlichen Arbeiten in Kleidern und Waffen, Teppichen und Gefäßen. So gut wie für die Meister dieser Dinge würde sich auch für den Maler Ruhe und Sicherheit gefunden haben.

Allein freilich nicht bloß in den Gegenständen entzog sich die Kunst dem individuellen Leben der Wirklichkeit, sondern auch bei der Ausführung ihrer Gestalten blieb sie weit davon entfernt. Die Porträtbilder, welche uns in manchen Manuscripten überliefert sind, gleichen sich fast durchweg,

und keines gibt irgend eine Anschauung von den Zügen des Originals. Und wie könnten sie das auch, da alle Theile statt der Mannichfaltigkeit der organischen Bildung nur eine dürre Symmetrie haben, und in ihren Formen mehr an geometrische Gestalten, als an die Rundung der Natur erinnern. Was ist aber die Ursache dieser unvollkommenen Technik? Ist es Trägheit oder Sorglosigkeit? Wahrlich nicht; denn selbst in den kostbarsten, mit großer Mühe und Sorgfalt ausgeführten Werken finden sich dieselben Eigenthümlichkeiten. Ist es Unkenntniß? Das Wort hat kaum einen Sinn, wenn von Jahrhunderten die Rede ist, denn die Gestalt der Natur lag offen und forderte zur Kenntniß auf. Allein sogar, wo man an trefflichen Werken des Alterthums vorüberging, fiel es dem Künstler des frühern Mittelalters nicht ein, sie mit seinen Arbeiten zu vergleichen. Oder vermied man absichtlich, aus religiöser Rücksicht, die volle sinnliche Wahrheit? Noch weniger, vielmehr strebte und glaubte man selbst, sie zu erreichen, und dieß schien so wenig anstößig, daß man aus allen Jahrhunderten Stimmen und selbst geistliche Stimmen beibringen könnte, welche die Annäherung der Kunstwerke an das Leben rühmen. Sie betrachteten also das Leben selbst, so weit es auf die Auffassung desselben für die Kunst ankam, mit andern Augen. Man kann dieß nicht bloß als einen Mangel des Formensinns ansehen, denn ein Mangel erzeugt nichts, hier aber entstand eine bestimmte, für das Mittelalter charakteristische, von der Natur abweichende Gestalt; es war also ein eigenthümlicher Formensinn. Wer könnte diesen auch dem Mittelalter absprechen, da es in der Architektur, nicht bloß in jenem spätern, kühnen Style, sondern in den frühern, vorgothischen Bauten so großartige Verhältnisse und zugleich theils so kecke, theils sehr zierliche, kunstreiche Arabesken zeigte? Freilich ist aber der architektonische Sinn den freieren Formen des menschlichen Lebens nicht günstig. Er sucht geregelte, nach festen, verständigen Principien construirte strengsymmetrische Formen; er erkennt keine freiere gesetzmäßige Bildung, als die beschränkte Zahl

künstlicher, mit einander verwandter, regelmäßiger Krümmungslinien; über diese hinaus ist für ihn nur phantastisches Spiel, ohne gehaltene Bedeutung, und dennoch wieder an jene Curven sich anschließend. Zum Theil erklärt daher schon das Vorherrschen des architektonischen Systems die eigenthümliche Auffassung der menschlichen Gestalt. Da sie, die bedeutungsvolle, ein phantastisches, arabeskenartiges Spielen ihrer Formen nicht duldete, so mußten die symmetrischen Verhältnisse, die geometrische Regel im Gegensatz gegen die individuell bestimmte, natürliche Gestalt vorherrschen. Allein auch dieß darf nicht als ein äußeres Einwirken der Baukunst auf die Auffassung der menschlichen Gestalt angesehen werden; ein solcher Streit doppelter Rücksichten würde jede Erscheinung eines Kunstwerks vernichten. Es muß daher eine Anschauung des menschlichen Wesens überhaupt zum Grunde gelegen haben, welche die Ausbildung der Gestalt in einer jenem architektonischen Princip entsprechenden Weise gestattete. Welches aber die Anschauung des menschlichen Wesens im Ganzen gewesen, davon können wir uns, glaube ich, Ueberzeugung verschaffen, wenn wir die Dichter berücksichtigen.

Freilich ist dieß wieder eine Episode; denn ich muß mich Ihnen zuvor darüber verständigen, was ich bei den Dichtern suche. Indessen werde ich mein Ziel nachher schon wieder ins Auge fassen. Auch die Dichtung beruht wie jedes Kunstwerk auf einer physiognomisch verständlichen Erscheinung. Was im Gemälde die körperliche Gestalt, ist im Gedichte die Reihe der Handlungen, der Gefühle und der sonstigen Umstände, durch welche wir die auftretenden Personen kennen lernen. Auch hier erhalten wir eine Gestalt, die uns für eine Seele gilt. Hiedurch entstehen die einzelnen Charaktere, welche sich in einem oder in mehrern Gedichten von einander unterscheiden. Zunächst sind diese Verschiedenheiten die natürlichen, welche im Wesentlichen stets dieselben bleiben, und nicht von der Auffassung des Zeitalters abhängen. So die Unterschiede zwischen Mann und Weib, Jüngling und Greis, dem Tapfern und dem Bedacht-

samen, dem Edlen und dem Mißgünstigen, der Heldin und der Vertrauten u. s. f. Schon hiebei ist indessen eine Vorliebe einzelner Dichter und Zeitalter für gewisse feinere Schattirungen der Charaktere zu erkennen. Bei Dante z. B. sind die Gestalten, welche er mit dem Namen der edeln Seele (alma gentile) bezeichnet, Geister, welche mit klarer Einsicht und innerer Festigkeit, fast Härte, die innigste Verehrung für alles Höhere, wahre Demuth und das wärmste Mitgefühl verbinden, eben so häufig, als bei Lord Byron seine finstern, schuldbewußten, doch hochherzigen Helden. Zunächst erscheint dieß, obgleich eine Einwirkung des Zeitalters unläugbar ist, als eine Vorliebe des Dichters, der aus dem großen Kreise der Gestalten, welche die sittliche Natur des Menschen bedingt, gerade diese mehr oder weniger mit Bewußtseyn wählt. Es ist hier kein scharfer Gegensatz der verschiedenen Jahrhunderte, sondern nur ein Vorherrschen bestimmter, an sich stets vorkommender Eigenschaften. Außer dieser materiellen Verschiedenheit der Gestalten gibt es aber eine andere, die wir als Form bezeichnen können. Die natürlichen Eigenschaften reichen noch nicht hin, um den Charakter völlig zu bezeichnen, weder im Leben noch in der Kunst; auch bei möglichst gleichen Eigenschaften bringt Art und Weise, wie sich die Handlungen und Gefühle aus der Seele entwickeln, eine Verschiedenheit hervor, und gerade diese Eigenthümlichkeit ist es erst, welche jene bloßen Eigenschaften zu Gestalten macht. Zunächst entstehen hiedurch unzählige individuelle Verschiedenheiten; keiner hat völlig seines Gleichen. Allein bei näherer Betrachtung finden wir auch hier, wie bei den natürlichen Eigenschaften, wesentliche und weniger wesentliche Unterschiede. Völlige Verschiedenheit würde jeden geistigen Verkehr unmöglich machen; damit man sich verstehe, gemeinsam handle, ja selbst damit man streiten könne, muß auch die Form der Charaktere eine gewisse Uebereinstimmung haben. In jedem Zeitalter und in jedem Lande bildet sich daher (abgesehen von den feinern Abweichungen der Einzelnen) eine gemeinsame Individualität, die

allen Aeußerungen gleichsam eine Familienähnlichkeit gibt. Betrachten wir nur Eine Zeit, so können wir uns dessen nicht bewußt werden, weil die Form der Aeußerung ganz in die Materie des Charakters aufgeht. Wir fühlen erst die Verschiedenheit, wenn wir die Zeiten vergleichen, und dabei nicht die eine als die vorzugsweise wahre oder schöne ansehen, sondern beide vorläufig nur als verschiedene Eigenthümlichkeiten betrachten. Noch deutlicher als in der äußern Geschichte ist die Eigenthümlichkeit jedes Jahrhunderts in seinen Gedichten zu erkennen; denn hier bedarf es noch größerer Uebereinstimmung der Charaktere, damit das Werk ein Ganzes werde; die einzelnen Gestalten müssen sich in gleichem geistigem Tacte bewegen, wenn ihre harmonischen oder contrastirenden Beziehungen fühlbar werden sollen. Eben so findet sich aber diese Form der Zeit in den andern Kunstwerken wieder; denn die Art und Weise der Aeußerung der einzelnen Gestalten ist gerade das künstlerische Element; durch sie entsteht die Erscheinung. Hier ist daher auch das Gebiet, in welchem sich Poesie und bildende Kunst entsprechen und verglichen werden können. Denn während ihre unmittelbaren Gegenstände, das bewegte Leben und die Gestalt, verschieden sind, ist es beiden gemein, durch die Erscheinung die Seele darzustellen; beide bedürfen daher eines Uebergangs, gewisser leitenden Fäden, an welchen die innere geistige Kraft sich auf die Oberfläche der Erscheinung verbreitet. In der Poesie deuten die einzelnen Gefühle, Entschlüsse, Handlungen, Gewohnheiten, nebst dem, was von dem Aeußern der Person gemeldet wird, eben so wie in der bildenden Kunst die einzelnen Theile des Körpers und ihre Verhältnisse, auf die Seele zurück. Das Unmittelbare der Erscheinung ist mit der Seele durch gewisse Mittelglieder verbunden, welche, da sie bloß das Verhältniß zwischen Erscheinung und Geist angeben, eine Vergleichung beider Künste gestatten, die an den unmittelbaren Erzeugnissen beider, da sie ungleichartig sind, nicht vorgenommen werden könnte. Die Uebertragung des Worts: „Motiv" aus der moralischen Welt der Poesie auf die bildende

Kunst ist schon längst gebräuchlich. Man benennt so die Bewegungen des Körpers, welche auf eine geistige Regung, nicht sowohl des Willens als des Gefühls, schließen lassen. Allein nicht bloß die Bewegung, sondern auch die Gestaltung des Körpers bezieht sich für die Kunst auf den innern Geist; nicht bloß der leichte Hauch der Grazie, nicht bloß die Züge, in welchen die wirkliche Bewegung des Geistes den Ausdruck zurücklässt, sondern auch die festern Formen sind Aeußerungen eines geistigen Motives.

Diese innere Verwandtschaft und der Ton der Nothwendigkeit, welchen die Kunst durchweg hat, ist denn auch die Ursache, daß wir uns die Helden der Poesie stets unter einer leiblichen Gestalt denken. Der Dichter beschreibt diese nicht, sie ist ihm, einzelne Fälle ausgenommen, gleichgültig. Der Hörer hat keine äußere Veranlassung, sie sich auszumalen. Aber die Phantasie, wenn sie mit schnellem Blicke den zarten Faden verfolgt, der von der Handlung ins Innere der Seele führt, streift die Gestalt und gibt ihr mit bildnerischer Kraft unwillkürlich eine nicht mehr zufällige, sondern dem Geiste entsprechende Form. Hierdurch können wir denn auch in der Poesie wahrnehmen, ob die Gestalten der bildenden Kunst nur durch eine äußere Einwirkung oder eine technische Unbeholfenheit die uns auffallende Form erhalten haben, oder ob sie aus innern Gründen der Kunst selbst so dargestellt werden mußte. Um dieß auf die Poesie des Mittelalters anzuwenden, und einen Gegensatz zu haben, der ihre Eigenthümlichkeiten ins Licht setze, lassen Sie uns auf Homer zurückgehen. Auch Homer trägt wahrlich keine Charakterschilderungen vor, er erzählt uns selten oder nie die Motive seiner Helden; aber er gibt uns ihre Worte und ihre Thaten, und diese in solcher Genauigkeit, daß wir das Werk, den Kampf oder was es sonst sey, in allen Theilen entstehen sehen, und es rückwärts bis in die Seele des Handelnden verfolgen können. Die vollste Anschaulichkeit ist dann möglich, wenn die letzten Gründe der That nicht in dem tiefsten, dunkelsten Bezirke der Brust wurzeln, wenn sie mehr der allgemeinen, sinnlich einfachen Na-

tur des Menschen angehören, in welcher die Homerische Welt sich vorzugsweise bewegt. Auch hier bleibt in einzelnen Fällen die letzte Entscheidung der That geistig unklar, weil sie vom Zufall des Moments, von sinnlicher Willkür abhängt; dann aber tritt der Gott ein. Er gibt Rath, Kraft, Entscheidung, und ist des Handelnden sichtbares Motiv. Da aber der Gott nur natürliche, sinnliche Neigungen und Kräfte hervorruft, so gehört dennoch die That dem Helden an; sie ist nicht ein Wunder, das mit seinem sonstigen Thun nicht in Verbindung stände; die Einwirkung des Gottes stellt daher seine Gestalt nicht in Dunkel, sondern dient vielmehr, ihr die vollkommenste Rundung zu geben. Von allen Seiten stellt sich der Held klar vor uns hin, wir sehen, wie der Gedanke in seiner Seele die Glieder bewegt, wie Muskeln und Sehnen sich zur That spannen, bis das Werk vollbracht ist. Diese sinnliche Deutlichkeit aller einzelnen Gestalten gibt auch den Verschiedenheiten ihrer Charaktere vollkommene Bestimmtheit, und ihre Beziehungen auf einander dienen nur, sie gegenseitig, wie durch einen Reflex des Lichtes von jedem auf die andern noch deutlicher zu beleuchten, so daß wir einen Kreis plastisch ausgebildeter, sinnlich kräftiger und geistig entschiedener Gestalten vor uns haben.

Lassen Sie uns dieß mit den Gedichten des Mittelalters vergleichen, besonders mit den Nibelungen, welche am besten eine frühere Zeit repräsentiren. Auch hier befinden wir uns in einer jugendlich kräftigen, sinnlich derben Zeit, in der, wie in der Homerischen, die äußere That, die Kraft des Arms, der Reichthum des Genusses als die wichtigsten Gegenstände erscheinen. Ausführlich und mit besonderer Sorgfalt wird daher alles Aeußere behandelt. Gewänder, Waffen, Pracht der Feste nehmen nicht mindern Raum ein als bei Homer. Zweikämpfe und Schlachten werden mit Vorliebe höchst lebendig beschrieben, wenn die Schilderung nicht unter der Last vereinzelter Umstände erliegt. Eben so genau macht uns der Dichter mit der Person des Helden bekannt. Er beginnt gern mit seiner Kindheit; gibt uns Namen und

Rang, selbst eine Geschichte der Eltern; berichtet über die Erziehung und deren Erfolge, über Körperschönheit und Kraft. Die ersten Thaten, dem Anfange des Epos vorhergehend, vollenden das Bild, und so tritt denn die Heldengestalt, unter der Last schwerer Waffen, im Glanze des Ruhms und des Reichthums vor uns hin. Jetzt aber beginnt die Entwickelung selbst, der Dichter verläßt die Rolle des zusammenfassenden Erzählers, um seinen Helden durch Thaten sprechen zu lassen. Bisher hatten wir ihn kennen gelernt zwar als furchtlos und unüberwindlich, doch auch als edel, freigebig ohne Maß, ehrfurchtsvoll und sanft gegen die Eltern. Jetzt betritt er ein fremdes Land, nicht feindlich, vielmehr angezogen durch den Ruf der Schönheit; ehrenvoller Empfang ist dem unbekannten Helden bereitet. Plötzlich, statt dieß zu erwiedern, tritt er beleidigend und kampfgerüstet entgegen. Wir erwarten Aufklärung über dieß befremdende Benehmen, allein sie erfolgt nicht, und wir müssen versuchen, es ohne andere Vermittelung mit dem Charakter des Helden zu vereinigen. Jene Homerische Klarheit der Gestalt, welche dadurch entstand, daß die That selbst ihren ersten Ursprung in der Seele und die weitern Motive der Entwickelung zeigte, vermissen wir. Freilich der Entschluß ist in einer Gegend der Seele entstanden, die mit der sinnlichen Natur des Menschen und mit seinem einfachen, unabänderlichen Wesen nicht mehr zusammenhängt, und aus dieser dunkeln Region springt die That, ohne weitere Vermittelung bis in die Erscheinung vor. Indessen hier und bei andern Thaten des Muthes kennen wir das Motiv. Die Ehre ist es; nicht mehr ein natürlicher Trieb, sondern ein rein geistiges und obgleich inneres Gesetz des Helden, doch seiner sinnlichen Natur fremd und äußerlich. Dieß Motiv kann daher auch nicht, wie jene sinnlichern Gründe in die Bewegung des Körpers mit übergehen, in ihr selbst zur Erscheinung werden, sondern es leuchtet plötzlich wie ein Blitzstrahl aus dem Dunkel des Innern hervor, durchbricht gleichsam die Gestalt, die uns körperlich so nahe getreten war.

Allein nicht bloß die That der Ehre erscheint so, sondern auch die That der Leidenschaft. Selbst für den durchbildeten Menschen, obgleich in ihm mehr vermittelt, klarer und ruhiger, ist die Leidenschaft dennoch immer die unerwartete, plötzliche, welche Sitte und Gewohnheit, die ruhige Einheit des Körpers und des Geistes, aufhebt. Es greift durch sie eine dämonische Macht ins Leben, die wir gern als eine fremde Kraft betrachten; ein feindlicher Gott oder die Macht der äußern Umstände verwirren die Seele und bringen sie außer sich. Gibt es keine äußere Kraft, welche den Menschen zum Werkzeuge macht, gehört die That der Leidenschaft ihm an, so fehlen auch für sie jene vermittelnden Motive. Auch sie entspringt wie die That der Ehre aus jenem dunkeln Hintergrunde der Seele, und dringt ohne sanftere Uebergänge wie ein Blitz, den Körper durchbrechend, in die Erscheinung. — Dieß aber ist die Form, in welcher uns das Mittelalter, besonders das frühere, die That erscheinen läßt. Es kennt nur eine doppelte Bewegung; entweder die Handlung gehört der bloßen Außenwelt an, sie ist unbefangen sinnlich, oder durch die hergebrachte Sitte geboten, ein Werk der Körperkraft oder der Ehre; oder sie ist wild leidenschaftlich ohne Maß, in ihrem innersten Entschlusse dunkel und unerklärt. In jenen ersten Vorgängen tritt die Gestalt vollständig und ruhig vor uns hin, allein nur die äußere Gestalt, die wir erst durch die Bewegung in ihrer geistigen Bedeutung, in der Fülle ihrer Kraft und Gewandtheit kennen lernen könnten. In der Leidenschaft aber bleibt diese Hoffnung unerfüllt; sie bedarf nicht der zartern Glieder, sie entwickelt den Geist derselben nicht, sondern tritt wie ein Wunder unvermittelt in die äußere Welt. Wir lernen daher die Helden des Gedichts nur wie von zwei unverbundenen Seiten kennen; ihr äußeres Erscheinen ist uns nahe, aber es ist nicht ihr eigentliches Wesen; es ist nur die Schale, welche das unerforschliche Gemüth umschließt, ohne mit ihm völlig Eins zu seyn. Dieses ist das eigentlich Handelnde, aber es tritt niemals selbst, nur durch jenen fremden Körper, nur in Verhüllung

hüllung auf die Scene. Es fehlt aber jene einfache Mitte des Daseyns, wo Leib und Seele unmittelbar Eins sind, wo Schmerz und Freude des Körpers durch die Theilnahme der Seele veredelt werden, und der Entschluß ohne Widerstand und Zögern die leichten Glieder zur Ausführung bewegt. Es fehlt die Schönheit der Griechen. Ist dieß aber nur eine Unvollkommenheit? Nein, es ist vielmehr die Richtung auf eine eigenthümliche Schönheit, es gewährt eine eigenthümliche Weltanschauung, eine Tiefe des Schmerzes, wie sie das heitere, sinnliche Daseyn des Griechen nicht gestattete. In voller Kraft des Lebens treten die Gestalten einander gegenüber, sie glauben ihrer gewiß zu seyn, aber in Wahrheit sind sie einander selbst verborgen, es ist nur der äußerliche Geist der Sitte, der im ruhigen Beisammenseyn aus dem Körper spricht. Plötzlich erwacht die innere verborgene Seele, die Leidenschaft durchbricht die Schranken, hinter welchen die Gemüther von einander getrennt waren, und Alles ist wunderbar verändert; die Gestalten, alle in heftiger Bewegung, vom Widerscheine der eigenen That grell und fabelhaft beleuchtet, sind kaum mehr dieselben; das Bild des vorigen freundlichen Daseyns erscheint wie in ungewisser Dämmerung, der Eindruck ruhiger Größe wie eine bittere, wenn auch unvermeidliche Täuschung, und nur das Gefühl der Nichtigkeit des Irdischen und tiefe Demuth bleiben in uns zurück. Dieß gibt tragische Thaten, wie die alte Welt in ihrer ruhigen, heitern Würde nicht gekannt hatte. Denn das äußere Leben muß dem innern Drange weichen; Blutsfreundschaft, Kampfgenossenschaft, Dankbarkeit, Alles verschwindet, und mit furchtbarer Gewalt dringt die That aus dem Innern hervor. Sie vernichtet den Gegner, aber auch den Thäter, und der Zuschauer darf nicht richten, weil ihm das Tiefste ihres Innern verborgen war. So mordet Hagen, der diensttreue, verständige, den höhern Siegfried, den edeln, wohlwollenden, dem König Günther, sein Herr, so viel verdankt. Günther, den wir bisher nur als den königlichen, sanften kennen gelernt haben, willigt in den Mord des Schwestermannes.

So trägt Chriemhild durch lange Jahre die Rache im Busen; sie, die Beste und Mildeste, die je Königsland besaßen, wird nun getrieben, mit arger List die Brüder und Landsleute zu opfern, in unersättlicher Blutgier selbst des eigenen Kindes nicht zu schonen. Jeder Versuch, so ungeheure Thaten zu entwickeln, sie im Innern der Seele entstehen zu lassen, würde eine grauenhafte, unwahre Welt geben. Sie erschüttern aber tief, so lange ihr Ursprung in jenem geheimnißvollen Dunkel, ferne von der Körperwelt, liegt.

Freilich kennt das Mittelalter ein Motiv, das diese Trennung aufzuheben scheint, die Liebe, welche ebensowohl dem innersten Gemüthe als der äußern Welt des Daseyns angehört. Aber auch sie, so wie sie hier aufgefaßt wird, entzündet sich in dem dunkeln Bezirke, in welchem sich die Kette der Bewegung nicht verfolgen laßt; sie erkennt ihr Entstehen aus den frühern Empfindungen des Gemüths nicht an, sondern plötzlich, unvorbereitet und gerechtfertigt ist sie da, und wirkt nun auf das Leben als eine unwiderstehliche Macht. Sie hat daher ganz die Form der That der Ehre und der Leidenschaft, und gerade dadurch erhält sie die eigenthümliche Schönheit. Indessen liegt in ihr das natürliche Element, das der Erscheinungswelt nicht fremd ist, und wenn sie sich daher weiter entwickelt, durchdringt sie allmählich das ganze Wesen. So hat sie bei Dante und Petrarca, ja selbst im Tristan schon gewirkt, und die starre Gestalt geschmeidig gemacht. Im frühern Mittelalter dagegen erscheint sie zwar, wie in den Nibelungen, als die jugendlich zarte Neigung und als eheliche Treue, wird aber nicht selbst entwickelt, sondern gehört der äußern Welt an, welche nicht selbstthätig ist, sondern durch die That leidet und zerstört wird. Wir finden daher bei den frühern Dichtern zwei völlig getrennte Reiche, eines des tief verborgenen geistigen Lebens, eines der äußern Erscheinung; jenes ist es, aus dem das Licht hervordringt, dieses, an welchem sich seine Strahlen brechen. Die Schönheit, das wahre Bild des Ganzen, ist in der Mitte beider zu finden. Aber eben weil der Geist nicht aus dem sinnlichen

Leben, sondern demselben entgegenkommt, kann er auch nur das Hervortretende beleuchten; nicht die zarten Theile, in welchen sich die individuellen Regungen aussprechen, sondern nur die größern, welche der allgemeinen Regel des sinnlichen Lebens angehören. Wir sehen daher mehr das Nothwendige der Körperbildung, die Symmetrie der festen Theile, als die veränderlichen, leicht beweglichen Muskeln, Adern und Sehnen, mehr die ruhige Haltung, als die fortschreitende Stellung, welche ein Ausdruck der That seyn würde. So können wir die Gestalt in der Poesie erkennen, wenn wir dem Zauberbilde mannichfaltigen Widerscheines, das sie uns vorhält, uns nähern, und von der Mitte, in welcher sie den Hergang zeigt, gegen die dunkle Seite der gegenständlichen Welt hintreten.

Eben so finden wir sie in der bildenden Kunst, ruhig, mehr nach architektonischem Maße, als im Sinne des bewegten Lebens aufgefaßt; die Glieder starr und in völlig gleicher Haltung, ohne Rücksicht auf kleinere Abweichungen des Körperbaues von der Symmetrie; die fleischigen Theile dürr, hart, mit geradlinigen Umrissen, mit scharfgebrochenen Falten; die Augen ohne ihr inneres Feuer; die Haare, und was sonst in der Natur weniger durch allgemeine Regel als durch individuelle Bildung bestimmt wird, in möglichst gleichmäßigen, parallelen Reihen. Ueberhaupt ist das Leben einer äußern, ihm fremden Regel unterworfen, es entbehrt der Frische des natürlichen Daseyns, es ist abgetödtet; aber auch so, und wie niedrig auch die Stufe seyn mag, welche man dieser Erscheinung im Reiche der Schönheit anweisen will, bringt die Herrschaft geistiger Regel etwas Großartiges in die Gestalt, das selbst für uns Entfernte nicht verloren ist. Indessen es kommt mir nicht darauf an, sie in dieser Beziehung zu würdigen, vielmehr nur darauf, daß es nicht eines technischen Mangels oder der Einwirkung äußerer Umstände bedurfte, um der bildenden Kunst die Gestalt zu geben, in welcher wir sie finden, sondern daß diese Gestalt gerade dem Gefühle für menschliche Schönheit und Würde entsprach,

und daher in der Poesie eben so vorausgesetzt war.*) Freilich, wenn wir nach der Schönheit der bildenden Kunst allein fragen, so ist nicht zu verkennen, daß sie nur einen schwachen Ausdruck des Geistes gab. Die Trennung der Gegensätze des Geistes und der Körperwelt, welche schon in der Poesie so merklich war, muß in einer weniger umfassenden, einseitigern Kunst noch mehr empfunden werden.

Aber so sehr viel tiefer die bildende Kunst des Mittelalters gegen die der antiken Welt stehen mag, so war dennoch ihre Stellung zu den übrigen geistigen Elementen dieselbe. Im Alterthume fanden wir die Verhältnisse so, daß selbst die Poesie in der Entwickelung der Elemente des individuellen Lebens die Wirklichkeit ihrer eigenen Zeit noch nicht erreichte; daß die bildende Kunst noch weiter davon entfernt blieb, aber dennoch nicht so weit, als es Gesetz und Lehre verlangten. Eben so finden wir auch in der christlichen Zeit die Kunst in der Mitte zwischen der Lehre und dem Leben. Aber die Entfernung dieser beiden war eine sehr viel größere; das Leben war sinnlicher, weniger regelmäßig, trug mehr den Charakter der Zufälligkeit und Individualität, die Lehre aber hatte sich völlig von dem Sinnlichen abgewandt, schien es nur zu berühren, um es abzustoßen, erkannte es nur zur ascetischen Abtödtung bestimmt. Im Gebiete der Kunst näherte sich die Poesie wiederum beiden Gränzgebieten am meisten. Während sie als Hymnus sich nahe an die Lehre anschloß, verschmähte sie bald das weltliche Leben nicht mehr, und faßte es anfangs in seinem tiefen Ernste, bald aber auch in heitern und derbkomischen Erscheinungen auf. Die bildende Kunst blieb wie im Alterthume der Lehre enger verbunden, und wie die ascetische Moral sich weit mehr vom Leben zurückgezogen hatte, als die strengste heidnische Sitt-

*) Leicht würde es seyn, Beweise beizubringen, daß dem Mittelalter selbst seine Kunstgestalten schöner erschienen als die Natur. So heißt es von Siegfried in den Nibelungen (V. 1157), er habe so minniglich gestanden, als sey er durch guten Meisters Kunst auf Pergament entworfen.

lichkeit, stand auch die Kunst entfernter von der sinnlichen Natur, als der strengste Styl der Griechen. Das Verhältniß der geistigen Elemente, des wirklichen Lebens, der Poesie, des Bildes und der Lehre war daher noch dasselbe, obgleich alle einzelnen Glieder dieses Verhältnisses sehr vergrößert. Während in der alten Welt Lehre, Kunst und Leben einander so eng umschlossen, daß sie sich nur für den genauern Blick scheiden, sind sie jetzt so weit entfernt, daß die Verbindung schwer wahrzunehmen ist. Das Verhältniß der Kunst zu den andern Lebenselementen hatte sich daher nicht geändert; der Schönheitssinn war nicht aus der Welt gewichen, er bewährte sich vielmehr darin, daß man die Gestalt zu finden wußte, die der neuen Ordnung der Welt zukam. Denn die bildende Kunst, die nicht wie die Poesie auf geistigem Boden steht, sondern in der Körperwelt die geistigen Erscheinungen aufsucht, fand das weltliche Leben als einen sinnlichen Taumel ohne Beharren, der erst, wenn er besiegt, gebändigt, in starrer Unterwerfung gefesselt war, des höhern Geistes fähig erschien. Diese Gestalt entsprach nun zwar der Erscheinung jener frommen Männer, welche sich der Welt entzogen hatten, oder der abgeschiedenen Heiligen, welche ein Vorbild der Abtödtung des Fleisches waren. Allein nicht die Frömmigkeit, nicht die historischen Ueberlieferungen von diesen Glaubenshelden bedingte und entstellte die Gestalt, sondern der Schönheitssinn selbst, das Gefühl für die Bedeutung der äußern Form, und der Trieb, die innerste geistige Anschauung so auszusprechen, erzeugte diese Auffassung, und es war nur ein freilich nothwendiges Begegnen zweier an sich verschiedener Thätigkeiten des Geistes, daß diese Form dem religiösen Bedürfnisse und der Tradition entsprach.

Zu den Gegenständen unserer Gattung konnte die Kunst daher, ohne daß es äußerer Gründe bedurfte, schon aus rein künstlerischen Rücksichten nicht übergehen, weil die Zeit nur Sinn für die architektonisch starre, äußerlich geregelte Gestalt hatte. Sie stand sogar scheinbar weiter entfernt von der Auffassung des wirklichen Lebens in seiner höchsten Indivi-

dualität, als die alte Welt, in der That aber war sie ihr schon genähert. Denn die höchste Potenz des Individuellen hat ihr Wesen darin, daß das Einzelne und Zufällige, und (da das Allgemeine nothwendig geistiger Natur ist) das sinnliche Element vorherrscht. Im Alterthume kam es nicht dazu, weil das Sinnliche stets zugleich selbst mit geistiger Bedeutung gefaßt wurde. Jetzt aber, da die Sinnlichkeit als dem Geiste durchaus fremd und feindlich angesehen wurde, und da dennoch das Bild der körperlichen Erscheinung nicht entbehren konnte, zeigte dieses die Natur ohne alle eigene geistige Bewegung, nur von äußerer Regel gefesselt, und daher ihrem innern Wesen nach recht sinnlich und selbstständig gegen den Geist. Es begann daher auch sehr bald eine Gegenwirkung dieser Selbstständigkeit, die Entwickelung eines Begriffes, den die alte Welt nicht gekannt hatte, des Begriffes der gemeinen Natur. Die sinnliche Natur war durch den Kampf, welchen der Geist gegen sie führte, zu Ehren gekommen, und machte sich auch in der Kunst geltend; jene grotesken, nicht selten unsittlichen Gestalten, häufig mit Verspottung der Priester, die wir in den Bauwerken des Mittelalters finden, sind die ersten Aeußerungen dieses Gefühls, und man erkennt in ihnen schon zum Theil eine naive Auffassung des bewegten Lebens, welche der höhern Kunst noch fremd war. Indessen bedurfte freilich diese Kraft der Natur noch einer längern Zeit, um die Form auszubilden und wirklich geistig zu machen.

Wenn hienach das Mittelalter mit der alten Welt darin übereinstimmte, daß beide die Seite des Lebens, auf welche unsere Gattung sich bezieht, nicht künstlerisch auffaßten, so waren die Ursachen völlig entgegengesetzt. Das Alterthum kannte sie nicht, weil es die Natur mit Ehrfurcht betrachtete, das Mittelalter, weil es sie als eine feindliche Gewalt ansah. Jenes erkannte das Gemüth des Einzelnen nur so weit an, als es sich in der Theilnahme am Oeffentlichen vollkommen aussprach; dieses ahnete es nur als ein tief verborgenes Wesen, das auf die Gestalt nur einwirkte, nicht in sie überging.

Beide Gegensätze vereinigen sich in der ganz verschiedenen Auffassung des Sittenbegriffes. Den Alten war das Hergebrachte der Inbegriff aller Weisheit und Tugend; nur das Wahre schien ihnen dauerhaft, das Falsche verschwand mit dem Tage, die Sitte fiel mit der höchsten geistigen Kraft zusammen, und die reinste, strengste Gestalt des Künstlers wurde daher auch als ethisch bezeichnet. Für die christliche Welt aber war diese Kette der Tradition zerrissen; sie leitete ihre Lehre, Moral und Dogma, aus rein geistiger Quelle her, und verachtete nicht bloß die tägliche Erscheinung des Bösen, sondern auch das Hergebrachte. Die Sitte war nicht nur bloße Gewohnheit, sondern sogar ihrem Wesen nach böse Gewohnheit.

III. Die Neuern.

Diese gewaltige Scheidung des Geistigen vom Körperlichen konnte um so weniger bleiben, als gerade das Christenthum die tiefste Form ihrer Vereinigung enthält, die Liebe. Denn in ihr sind ja Geist und Körper, Gott und Mensch und Natur verbunden; freilich nicht mehr mit jenem derbkräftigen Gefühle ursprünglicher, nie aufgelöst'er Einheit, sondern mit dem Bewußtseyn vorhergegangener Trennung, aber deßhalb um so inniger, mit der dankbaren Freude des Wiederfindens.

Man könnte die ganze geistige Geschichte des Mittelalters als die Entwickelung dieses Gefühls betrachten. In Dante trat es zuerst in völlig belebter, geistiger Kunstgestalt auf. Aber freilich konnte jener, so tief im christlichen Geiste begründete Gegensatz noch nicht vollkommen überwunden werden, vielmehr zeigte sich sogleich die, später so oft wiederholte Erscheinung, daß sich nach scheinbarer Vereinigung die beiden Naturen, die geistige und die sinnliche, aufs Neue trennten. Schon bei Dante selbst erkennen wir, die Spätern, beide Elemente mehr oder weniger gesondert; bei der höchsten geistigen Aufgabe finden wir eine besondere Aufmerksamkeit für den sinnlich naiven Ausdruck des individuell-

sten Lebens, bei Vorfällen und Gestalten des höchsten Ernstes Züge, welche, so unbefangen er sie gibt, kaum ohne eine gewisse Ironie seyn können; oft, namentlich in Gleichnissen, völlig ausgemalte Genrebilder. Unmittelbar nach ihm kam es zur Trennung, Petrarca und Boccaz folgten auf Dante. Aber wie in jenem der Geist sich schon verkörperte, als ideale, platonisch liebende Gestalt, erschien in diesem das Natürliche nicht mehr als die starre, unbeseelte Masse, sondern mit Selbstgefühl als derbe, schlaue, komische Sinnlichkeit. Von jetzt an war der Kampf des körperlichen Geistes und der gemeinen Natur, der bisher in jeder einzelnen Kunstgestalt gewirkt hatte, auf dem Boden der Poesie zum Ausbruche gekommen. Allein dieß galt nur für die Poesie, noch nicht für die Bildkunst. Denn die geistige Richtung war nur Streben, jugendliche, erwachende Liebe, ihres Gegenstandes noch nicht bewußt. Für Dante ist Beatrice bald die Weisheit, bald das Mädchen, und Laura wird für Petrarca's Liebe ein himmlisches Wesen, das auf Erden nicht weilt. Der Künstler konnte die wirkliche Laura malen, aber nicht die Liebe des Dichters. Für die Poesie ist die Schönheit im Streben selbst, für die bildende Kunst nur im Erstrebten. Gerade weil beide von gleichem Geiste beseelt waren, erreichte diese das Ideal nicht und fühlte daher auch den Zwiespalt mit der Wirklichkeit noch nicht.

Bei den Uebergängen, welche nun folgten, bis zur Entstehung der Gattung, von der ich ausging, kann ich, als bei bekannten Dingen, mich kürzer fassen, und mehr im Allgemeinen bleiben. Die Aufgabe der Zeit war nun für Jahrhunderte gegeben; sie bestand darin: jene Trennung von Geist und Natur aufzuheben. Allein zu tief war noch jene Nichtachtung der gegenwärtigen Natur (man kann in gewissem Sinne sagen, mit Recht) begründet, so daß für das allgemeine Streben die Natur selbst nur als schon vergangene, geistig gewordene, als die Natur des Alterthums, ein würdiges Ziel erschien, und diese wurde allmählich auch als die Aufgabe der bildenden Kunst angesehen. Indem aber die

neue Zeit von der alten lernen wollte, erfuhr sie das gewöhnliche Schicksal der Schüler, den Wahn, schon die höchste Weisheit erlangt zu haben, während sie nur durch die Anfangsgründe verwirrt und in der unbefangenen Anschauung der Dinge irre gemacht sind. Man könnte die Geschichte der neuern Zeit als eine Reihe solcher Täuschungen darstellen, denn immer, und je mehr man glaubte, den Geist des Alterthums erreicht zu haben, desto weiter entfernte man sich davon. Antike Philosophie und Rhetorik trugen dazu bei, dem Gefühle die sentimentale, höchst moderne Wendung zu geben; die Erinnerung an die Freiheit der Republiken führte durch den Sturz der Feudalrechte zur absoluten Monarchie; Grundsätze, welche im Alterthume die Stützen der Sittlichkeit gewesen waren, dienten der völligen Ausgelassenheit und Verderbniß; Formen, welche damals als heitere und leichte Zierden gedient hatten, förderten den Geschmack an einem üppigen, plumpen Luxus. Zu diesen unerwarteten Erfolgen gehörte aber besonders der, welcher die große Aufgabe der neuen Zeit betraf, die Bildung der Nationalitäten. Im Mittelalter, so lange man sich nicht um die natürlichen Unterschiede der Völker kümmerte, waren sie ohne Einwirkung geblieben. Jetzt aber, als zu andern gleichen Bestrebungen auch ein bewußtes Streben nach gleicher bürgerlicher und weltlicher Bildung, nach dem Wesen des Alterthums hinzukam, änderte sich Alles. Statt daß die geistige Macht die nationellen Verschiedenheiten überwältigte, drangen diese vielmehr in die geistige Welt ein.

Daher kam es denn, daß die Schicksale der Kunst auch nicht mehr gemeinsame blieben, sondern sich nationell gestalteten, und nur so getrennt betrachtet werden können.

Italien war das erstgeborne unserer Länder. Hier entstand jener Kampf am frühesten, und es zeigten sich auch die ersten Momente glücklicher Ruhe im Entwickelungsgange der Zeit. Der höhere Geist des Landes wandte sich immer mehr zum Alterthume hin, und schien die moderne Welt zu vergessen. Die Gelehrten errichteten Altäre, der christliche

Pontifex bestieg „nach dem Rathschlusse der unsterblichen Götter" den päpstlichen Stuhl. Allein so einig die Wortführer schienen, so sehr war die Lehre mit sich selbst in innerm Zwiespalt; da sie, ihres Unterschieds vom Christenthume sich nicht bewußt, obgleich untreu, von ihm sich nicht lossagte, wurde sie zu einer unklaren Mischung; unchristlich und doch nicht heidnisch. Eben so, wie auf der Seite des höhern Geistes, gestaltete es sich im Leben. Schon sonst hatte sich manches Heidnische im christlichen Lande erhalten; jetzt da die Strenge der Lehre nachließ, trat neues hinzu. Auf beiden Seiten war Verfall, nur das Aeußere, nicht der innere Gehalt des Alterthums. Aber gerade dadurch standen sich Leben und Lehre sehr nahe, fast wie im Alterthume selbst; die Kunst konnte daher auch hier leicht eine ähnliche Stelle zwischen Lehre und Leben einnehmen. Aber sie war nicht bloß schöner als das Leben, sondern auch reiner, wahrhaftiger, als die täuschende Lehre der Zeit. Sie hatte also in gewisser Beziehung eine höhere Stellung als im Alterthum; während sie hier der innern Schönheit des Volkslebens und der Sitte untergeordnet war, erschien sie selbstständig, unabhängig von dem übrigen geistigen Wesen des Volks. Die Ansicht, welche die Kunst als Ideal oder Naturnachahmung ganz von der geschichtlichen Gestalt der Völker trennt, mußte daher auch jetzt besonders tiefe Wurzeln schlagen. Allein dessen ungeachtet zeigte sich selbst in der italienischen Kunst der Gegensatz von Antikem und Christlichem, weil sie unabhängig vom Leben erschien, in rein künstlerischer Form, als statuarisches und malerisches Princip. Jenes, weil es in einzelnen, natürlichen Gestalten genügen soll, setzt eine scheinbar natürliche Schönheit derselben voraus. Der christliche Sinn der Liebe gestattet aber nicht, den Einzelnen in vollendeter, sich selbst genügender Schönheit aufzufassen; er verlangt von Jedem das Gefühl der Vereinzelung, und für Alle den Ausdruck gegenseitiger Hinneigung. Er befriedigt sich daher nur durch mehrere vereinigte Gestalten, von denen keine die höchste Vollendung, jede vielmehr ein Bedürfniß, ein Hinstreben zur andern aus-

spricht; er bedingt die malerische Richtung. In der Kunst des Mittelalters hatten die Gestalten die statuarische Einsamkeit behalten, die Schönheit aber zugleich mit dem natürlichen Leben eingebüßt. Bei ihrer Wiederbelebung mußte daher, obgleich sie durch das christliche Princip der Verbindung bewirkt wurde, auch das Streben nach Schönheit, in seiner Consequenz das statuarische, erwachen. In der glücklichen Unbefangenheit des italienischen Wesens kamen indessen beide Richtungen noch nicht zum Bruche, denn die malerische Verbindung selbst nahm eine statuarische Form an, sie wurde nicht freies Verhalten Mehrerer, sondern geschlossene Gruppe. Der Geist der Liebe, welcher das gegenseitige Hinneigen forderte, wurde selbst verkörpert, in eine Gestalt, die vorzugsweise die schöne war, um welche die übrigen sich ordneten. Es war die Königin des Himmels, welche die andern Heiligen verehrend umgaben. Allein in dieser Form war auch der ganze Widerspruch des italienischen Wesens verkörpert. Die heilige Jungfrau, nicht bloß die verehrte, sondern auch die liebende, sollte die zarten Gefühle des weiblichen Herzens, jungfräuliche Zucht und Hingebung, mütterliche Freude und Zärtlichkeit, Bedürftigkeit und Sehnsucht mit der hohen Würde vereinigen. Freilich verbindet die Kunst, wie der Glaube selbst, das, was für die beschränkte Auffassung des Verstandes unvereinbar scheint. Allein während der Glaube bleibend, soll die Kunst als Menschenwerk fortschreitend seyn. Das malerische Princip, das sie empfangen hatte, mußte sich entwickeln; ihm aber genügten nicht die einzelnen Gestalten, nicht die äußerlich verbundene Gruppe, es verlangte bestimmte Bezeichnung der Scene, des Orts, der Handlung. Statt der verehrenden Heiligen bildete sich daher um die Jungfrau die heilige Familie. Damit aber war der Widerspruch zwischen Tradition und Erfindung, zwischen Lebenswahrheit und überirdischer Würde, zwischen plastischen und malerischen Anforderungen auf einen Punkt gebracht, auf dem er nicht lange verborgen bleiben konnte.

Bei den Völkern des Nordens war dieser Widerspruch

viel stärker. Ihre Sitten waren derber, unzierlicher, unmäßiger, aber christlicher. Dennoch empfingen sie von Italien die Lehre des Alterthums, wie früher die der Kirche, mit gleicher Gewissenhaftigkeit; aber da ihre Sitte der neuen Lehre nicht entgegenkam, dauerte hier das Verhältniß des Mittelalters, Trennung des Lebens und der geistigen Bildung fort. Beide entwickelten sich um so tiefer, und der Widerspruch des Christlichen und Antiken, der in Italien bei der verwandten Färbung beider kaum bemerkt wurde, zeigte sich hier auf jeder beider Seiten. Im Kirchlichen bildete sich neben dem antik gewordenen Cultus ein frommer, beschaulicher, mystischer Geist; im Weltlichen neben dem römischen Rechte ein einheimisches, verwickeltes Herkommen; neben der glatten Sitte der Vornehmen und der verschmitzten italienischen Politik lernte man die plumpe Redlichkeit schätzen; neben dem kalten Luxus die stille Häuslichkeit.

Auch die Kunst schlug hier früh eine andere Richtung ein als die italienische; beide theilten sich gleichsam in die gemeinsame Erbschaft des Mittelalters; während die Italiener die Bedeutung und den Anspruch auf Würde behielten, faßte man im Norden die anspruchslosen, für statuarisches Alleinstehen ungenügenden Züge ins Auge, und suchte durch Verbindung Mehrerer und durch gegenseitige Hinneigung die malerische Schönheit zu erreichen. Die Eyck'sche Schule zeigte zuerst diese Richtung in jugendlicher Frische. Auch sie verband Lehre und Leben des Nordens, indem sie aus beiden die wenigst einseitigen und darum die edelsten Erscheinungen aufnahm; aus diesem den ritterlichen, fürstlichen Glanz und die zarte Hingebung der Liebe, aus jener die mystische Verklärung der Demuth. Freilich standen hier Leben und Lehre noch so entfernt, daß sie nicht, wie in Italien, in einer Gruppe, sondern nur in verschiedenen Gestalten in dem umfließenden Lichte der Malerei verbunden werden konnten.

Wie aber nördlich der Alpen überall Scheidungen seyn sollten, so zeigte sich dieselbe Richtung schon gleich anfangs

in einer zweiten Gestalt, in der oberdeutschen Schule. Denn das malerische Princip fordert Verschiedenheit der Einzelnen eben so sehr, als Verschmelzung des Ganzen. Diese war in der Eyck'schen Schule vorherrschend, dagegen strebte der deutsche Sinn die Aufgabe zunächst im Einzelnen durch die tiefste Charakteristik jeder Gestalt zu erschöpfen. Freilich war dabei weder an die sanfte Harmonie der Niederländer noch an jene Schönheit der Italiener zu denken, und es konnte nicht fehlen, daß besonders die Nebenpersonen ins Burleske und Gemeine fielen.

Beide nördliche Schulen aber zeigen eine bemerkenswerthe Abweichung von der italienischen schon in der Wahl des Gegenstandes. Auch sie stellten sich zwar nur religiöse Aufgaben, aber sie schlossen sich nicht vorzugsweise an die Gestalt der Jungfrau an, sondern mehr an das Historische der heiligen Schrift und der Legenden. Selbst einzelne Scenen aus dem Leben der Jungfrau sind, besonders im eigentlichen Deutschland, nicht viel häufiger als die aus der Geschichte andrer Heiligen, und jedenfalls seltener als die aus dem Leben Christi selbst, besonders aus der Passion. Auch hierin zeigt sich theils eine strenge Auffassung des malerischen Princips, das bestimmte Handlung verlangt, und sich mit der bloßen Gruppe nicht begnügt, theils aber auch der Keim der religiösen Gesinnung, die sich später entwickelte.

Dieser eigenthümlich deutschen Kunstrichtung machte die italienische ein Ende. Den Nordländern entgingen die Mängel ihrer eigenen Auffassung nicht, und da die italienische Weise scheinbar ganz allgemeiner Natur war, so trugen sie kein Bedenken, auch hier wieder Italien, ihrer gewohnten Führerin, zu folgen. Erst, als man diese Kunst über die Alpen geführt hatte, fühlte man etwas Störendes, ein geheimes Hinderniß. Der Formensinn, an die Harmonie der flandrischen Schule und an die innige und treuherzig individuelle Auffassung der einzelnen Gestalten gewöhnt, konnte sich in die einfache Gruppe und in die äußerliche Schönheit nicht finden. Dennoch aber war es, nachdem man diese

kennen gelernt hatte, nicht möglich, wieder zur alten Unbefangenheit zurückzukehren, und heilige Gestalten in der anspruchslosen Form, wie bisher, zu geben. Es trieb daher der Formensinn selbst, Darstellungen zu suchen, in welchen man die malerische Schönheit erlangen konnte, ohne die Würde heiliger Gestalten zu verletzen.

Allein auch der sittlichen Denkungsweise des Nordens sagte jene Auffassung nicht zu. Das Alterthum durfte Alles in heroischer Kraft, das Mittelalter Alles in ascetischer Abtödtung anschauen, weil nur diese Formen geistige Bedeutung hatten. Jetzt aber machte sich der Geist in einer andern Gestalt geltend, im individuellen Gefühle, das bei allem Scheine der Selbstständigkeit die höchste Abhängigkeit von äußern Umständen ist. Der heroische und der ascetische Geist genügen sich jeder in seiner Einsamkeit. Der individuelle Geist aber lebt nur in Verbindung und Berührung mit Andern, und da Alle gleich individuell und bedingt sind, so ist das Bestimmende das Princip in keinem von ihnen, sondern in der Mitte ihres Kreises. Der Sinn für das Individuelle erzeugt den neuen Begriff der Gesellschaft. Während die antike Welt nur in den nothwendigen, durch die Geschichte bestimmten Gemeinwesen der Staaten lebte, fand die moderne, besonders die nordische, ihr eigenstes Wesen nur in kleinern, immer zufällig begränzten Kreisen. Nur dann konnte sie daher zu einem freien künstlerischen Wirken gelangen, wenn sie auch Formen fand, in denen sie diese Gefühle niederlegen konnte.

Durch die Entwickelung des Sittengefühls war daher, eben so wie durch die des Formensinns eine Gattung weltlicher Gegenstände und höchst individueller Auffassung bedingt.

Blicken wir jetzt noch einmal rückwärts, so kann uns nicht entgehen, wie diese Richtung in den Kunstgestalten der vorhergegangenen Jahrhunderte schon längst sich entwickelte. Sie ist es, die, wenn die Aufgabe ihr widerstrebte, das Gelingen hindert, wie in jenen oberdeutschen

Bildern, die gerade durch die unverkennbare Tiefe des Sinnes unerfreulich werden, weil der Ausdruck des Ernstes und des Leidens in den Heiligen und der Charakter des Gemeinen und Wilden in ihren Gegnern und Peinigern bis zum Widerlichen oder Komischen gesteigert sind. Sie ist es aber auch, die uns in den Portraitfiguren anderer Nebenpersonen als liebenswürdige Treuherzigkeit der guten alten Zeit anspricht. So zeigt sich denn auch der Charakter der Häuslichkeit längst vor der Reformation, z. B. in van Eycks Verkündigung und in Schoreels Tod der Jungfrau. Quintin Messys machte sich zuerst die Darstellung charakteristischer Gestalten (namentlich in dem bekannten, oft wiederholten Wechsler) zur Aufgabe, und mehr und mehr folgten ihm im ganzen Laufe des sechszehnten Jahrhunderts andere Maler. Freier noch entwickelte sich die jüngere Schwester der Malerei, die Kunst des Kupferstichs, welche, weil sie durch den Mangel der Farbe der Wirklichkeit sich weniger nähert, leichter und phantastischer spielen durfte. So sind unter Dürers Werken die schönsten Blätter entschieden in dieser Richtung aufgefaßt; der ganze Reiz der Häuslichkeit z. B., wie ihn nur immer hundert Jahre später Gerhard Douw ausführen konnte, ist schon in dem Kupferstiche des heiligen Hieronymus in der Zelle. Viel weiter gingen die kleinen Meister, bei denen derbe Komik und gutmüthiger Spott hineinkam. Das Aeußerste des Satyrischen aber erreichte Callot, dessen kleine Gestalten, in ihren überladenen Trachten und prahlerischen, gespreizten Stellungen, einigermaßen an ein gleichzeitiges Werk ähnlicher Richtung, aber freilich sehr viel größerer Bedeutung, an des Cervantes Don Quixote, erinnern können.*) Freilich war in diesen Bestrebungen schon mehr Schärfe und Bewegung, als der Malerei zusagte, die, wie gesagt, nur das Gewordene, nicht das Werdende auffassen darf, und so bildete sich denn

*) Callot im letzten Decennium des 16ten Jahrhunderts geboren, starb 1637. Der erste Theil des Don Quixote erschien 1606.

gleichzeitig unsere Gattung in ähnlichem, aber ruhigerem Geiste.

Sie war daher für die Entwickelung des Kunstsinnes nothwendig, um das malerische Princip, das mit der Würde heiliger Gestalten im Widerspruche stand, zur selbstständigen Anschauung zu bringen. In sittlicher Beziehung war sie zunächst ein Bedürfniß des germanischen Gefühls, allein sie gehörte nicht bloß einer nationellen Einseitigkeit an, sondern sie diente dazu, der gesammten neuern Bildkunst wieder die richtige Stellung zum Leben zu verschaffen. Die gleichmäßige Berührung mit der Lehre und mit dem Leben, welche die Kunst in der alten Welt und im Mittelalter gehabt hatte, fehlte noch. Doctrin und Sitte waren getrennt, und sehr viel weiter als im Alterthume, aber die Kunst schien bloß dem höhern Reiche der Lehre anzugehören, so wenig dieß möglich war. Der Gegensatz beider in der beginnenden neuern Zeit war kaum weniger schroff, als im Mittelalter. Die Kluft zwischen mönchischer Ascetik und ritterlicher Rohheit war kaum größer, wie die zwischen der protestantischen, in ihrer Consequenz puritanischen Moral und den Erscheinungen der zügellosen Soldateska, der Grausamkeit der Fürsten und Feldherren, der Treulosigkeit der Höfe, der ausschweifenden Sinnlichkeit der höhern Stände. Allein hier und dort war das den Gegensätzen Gemeinsame, der Boden, auf welchem sie standen, über welchem sie sich erst von einander trennten, ein ganz anderer. Im Mittelalter lag die Anschauung eines allgemeinen, ein für allemal Gegebenen zum Grunde; so einfach und fast wie die ascetische Lehre, so einfach war auch die Rohheit des natürlichen Lebens. Wie jene für Alle auf gleiche Weise und zu gleichem Zwecke bestimmt war, so zeigte sich dieses im Wesentlichen in gleichen Erscheinungen; die geringen Unterschiede waren ohne Interesse. Jetzt aber hatte die Moral ihre Basis in der eigenen Ueberzeugung und im Gewissen eines Jeden, denn selbst die Schrift war ja nur durch das Verständniß der Einzelnen auszulegen und anzuwenden. Eben

so

so beruhte aber auch die natürliche, unmoralische Welt auf der Mannichfaltigkeit der Einzelnen. Statt der Rohheit, welche bei Fürsten und Bauern, bei Priestern und Soldaten ziemlich gleiche Aeußerungen hervorbringt, finden wir nun die schärfsten Gegensätze wilder, gesteigerter Wuth und heuchlerischer Milde, und nicht bloß ganze Stände, sondern in ihnen wiederum die Einzelnen unterscheiden sich so. Wenn daher die Kunst des Mittelalters ihre ascetischen Heiligen in unbelebter, starrer Weise dargestellt hatte, so hatte sie wirklich auf dem Boden ihrer Zeit gestanden, auf dem Punkte, wo Natur und Geist einander durchdrangen. Der neuen Zeit erschien aber sogar die Natur, wenn man sie in ihrer Absonderung vom Geiste betrachtete, nicht mehr als die unbelebte, nur im Allgemeinen bekannte, sondern sie brachte eine genaue Kenntniß des Einzelnen, der Theile in ihrer sinnlichen Bedeutung mit. Allein diese sinnlich potenzirte Natur, wie sie einerseits der Würde des heiligen Gegenstandes nicht entsprach, war gar nicht einmal eine wirklich existirende, sondern nur eine wissenschaftliche Abstraction. Sitte und Leben lagen daher ganz außerhalb der bisherigen Kunst, und diese entbehrte der Beziehung auf dieselben mehr, als es, der scheinbaren Leblosigkeit ungeachtet, im Mittelalter statt gefunden hatte. Das Wechselverhältniß der geistigen Potenzen, der wirklichen Sitte, der Kunst und der Lehre, ist aber ein nothwendiges, durch dessen Störung jede von ihnen leidet. Die Schranke mußte daher durchbrochen werden, die Kunst wieder in deutliche Beziehung zum Leben treten; es war dieß ein Bedürfniß des sittlichen Sinnes, wie es, zur Vollendung des malerischen Princips, der Kunstsinn erforderte. Am wenigsten sollte man daher diese Entwickelung der Kunst dem Alterthume gegenüber als ein Zeichen des Verfalls darstellen. Nur die äußere Erscheinung war eine andere als die antike Kunst; in ihren inneren Beziehungen aber nahm sie vielmehr gerade hiedurch eine Stellung ein, welche den Verhältnissen des Alterthums mehr entsprach, als die bisherige.

Hieraus ergibt sich auch wohl schon, was von der oft wiederholten Bemerkung zu halten ist, daß unsere neuere Kunst und besonders diese Gattung den zarten Sinn für Schönheit verletze. Freilich sind die einzelnen Gestalten, welche wir uns auf diesen Bildern gefallen lassen, weniger schön als selbst die Faunen und Satyren. Allein es ist auch eine Zerstörung des Bildes, wenn man die einzelne Gestalt wie einen Lebenden von den Umgebungen sondert, und sich nicht mit dem Eindrucke begnügt, den sie im Zusammenhange des Ganzen macht. Die alte Welt kannte freilich die Schönheit nur in menschlicher Gestalt, und vergaß das Umgebende stets; allein diese dem neuern Geiste unangemessene Auffassung dürfen wir nicht gegen uns selbst richten. Zunächst beruht der Tadel also auf einer einseitigen Anerkennung der plastischen oder natürlichen Schönheit, im Gegensatze gegen die malerische. Indessen freilich auch, wenn man jedes an seiner Stelle läßt, Altes und Neues, Plastik und Malerei, wenn man ganz bei dieser stehen bleibt, ist hier eine auffallende Erscheinung, welche Zweifel an der Ebenbürtigkeit dieser Gattung erregt. Sie erscheint als eine niedere gegen eine höhere. Vom olympischen Zeus bis zum Satyr und selbst bis zum Thiere steigt die Kunst abwärts, wie auf einem Stufengange. Selbst das Niedrigste ist nicht außer Verbindung mit dem Höchsten. Hier dagegen ist nicht bloß diese Verbindung nicht so sichtbar, sondern es findet vielmehr ein feindlicher Gegensatz, eine bewußte und nothwendige Trennung statt. Ist es aber nicht eine Erniedrigung der Kunst, wenn sie in sich selbst diese Spaltung hat? Wenn es eine höhere Gattung gibt, darf man eine niedere dulden, welche dieser geradehin widerstrebt?

Die Frage bedarf einer getheilten Beantwortung. Zum Theil ist das Scharfe des Gegensatzes nur scheinbar, und dieser Schein wieder eine nothwendige Folge der Verschiedenheit des malerischen Princips von dem plastischen. Denn für dieses schließt sich die Schönheit nothwendig an die

Einheit der organischen Gestalt, an das natürliche Leben; dieß macht in den höchsten wie in den letzten Schöpfungen der Kunst die Grundbedingung aus; es ist also in Allem ein wesentlich Gleiches. Der Geist, der in der malerischen Schönheit zur Erscheinung kommt, ist aber nicht eine so einfache, in dem natürlichen Leibe verkörperte Seele. Er ist nur das innere Princip, das die durch die Natur vereinzelten Dinge wieder verbindet, in eine höhere Ordnung bringt. Diese Ordnung ist sein wahres Daseyn; aber freilich zeigt sich in ihr nur sein Wirken nach außen, nicht seine eigentlich geistige Natur. Gibt es nun aber verschiedene Auffassungen dieser Art, verschiedene, gestaltende Geister, so zeigen sie alle nur ihre Aeußerung, ihre Thätigkeit nach außen. Diese aber ist eben bei jeder verschieden, während das Gemeinsame aller nur die eigentlich geistige Kraft ist, welche, eben weil sie geistig und allgemein ist, nicht weiter zur Erscheinung kommt, als etwa in dem Allgemeinen des malerischen Princips, in der Harmonie. Diese verschiedenen Geister, weil sie nicht natürlich gestaltete, sondern geistig gestaltende sind, erscheinen daher nicht als mehrere Glieder Einer Reihe, sondern nur als selbstständig verschiedene Wesen, ja sogar, da wir sie nur durch diese ihre Verschiedenheiten unter einander erkennen, als einander entgegengesetzte Bestimmungen.

Dieß ist eine Antwort auf jene Frage. Allein wenn auch eine Sonderung der Gattungen in der Malerei immer statt finden muß, so fragt sich ferner, ob die Form, in welcher der Gegensatz sich damals historisch aussprach, eine nothwendige, ob so bestimmt eine Gattung des gemeinen Lebens der Darstellung des Höhern entgegen zu setzen ist. Und hier wird man zugeben können, daß jene ursprüngliche, scharfe Trennung nicht ein Bleibendes, Nothwendiges ist, sondern nur eine neue Form jener Gegensätze des Geistes und des Körpers, die eben dadurch gemildert werden sollten. Wohl trat die neue Gattung an eine äußerste Gränze, in eine zu weite Entfernung von der bisher bestandenen

Kunst, in welcher sie erst von einer spätern Zukunft eine Verbindung durch andere Mittelglieder erwarten mußte. Allein dennoch war es kein Mißgriff, daß sie so weit ging. Denn die Kunst, die ihr Gebiet nicht als ein bereits gegebenes erhält, sondern es sich selbst schafft, ist erst dann in demselben völlig frei und ihrer bewußt, wenn sie es nach allen Seiten bis an die äußersten Gränzen ausgedehnt hat. Auch das aber, daß sie damals unmittelbar zum Aeußersten überging, und dadurch dem Niedrigen einen besondern Werth beizulegen schien, war nothwendig. Denn da es galt, sich der Sitte und des wirklichen Lebens zu bemächtigen, dieß aber durch die bisherige Kunst abgestoßen wurde, so mußte es neben dieser auch selbstständiger erscheinen, als an sich nöthig war.

Durch diesen scheinbaren Bruch war der erste Schritt gethan, die Kunst wieder in ihre Rechte einzusetzen, ihr die Stellung wieder zu verschaffen, welche sie in der alten Welt hatte, das ganze Leben mit allen seinen Potenzen zu berühren. Erst dadurch wurde sie volle Wahrheit.

Freilich war diese Gattung eine protestantische; sie erhielt sich nur durch den Gegensatz. Obgleich nicht durch den äußern Einfluß der Reformation entstanden, war sie doch nicht außer Verbindung mit ihr; derselbe Geist, der diese erzeugte, rief in anderer Sphäre sie hervor. Deßhalb hatte sie denn auch, obgleich völlig selbstständig, ihre höchste Blüthe nur in protestantischen Ländern, weil nur hier der Geist, dem sie angehörte, sich ruhig und unangefochten entfalten konnte. Während Callot wie Cervantes in katholischen Ländern einzeln sich ausbildeten, und die Schärfe des Gegensatzes noch in ihren eigenen Werken empfinden lassen, entwickelte sich die gutmüthige Heiterkeit der niederländischen Malerei in ähnlicher Parallele mit jenem brittischen Humor, der in Shakspeare seine höchste Steigerung hat.

Die Kunst ist nicht abhängig von der Welt, nicht eine Wirkung ihrer Revolutionen, und eben so wenig eine Macht,

welche in die Kette der Ursachen und Wirkungen eingreift. Aber sie besteht auch nicht ohne Verbindung mit dem Leben; sie ist vielmehr das gewisseste Bewußtseyn der Völker, ihr verkörpertes Urtheil über den Werth der Dinge; was im Leben als geistig anerkannt ist, gestaltet sich in ihr. Und auch wir, auch namentlich die strengen Tadler jener leichten Gattung, gehen mehr von einem sittlichen Verhältnisse der Zeit aus, als von einem Kunstbedürfnisse, obgleich sie den Namen der Schönheit im Munde führen. Denn wie es jener Zeit Bedürfniß war, die tiefe Spaltung der geistigen Interessen auch in der Kunst festzuhalten, so sträubt sich der Geist unserer Tage, der dieser Spaltung im Leben nicht mehr bedarf, auch gegen ihr Daseyn in der Kunst. Aber eben darum ist das Urtheil auch ein ungerechtes, nicht für die Vergangenheit gültig, und nicht für die Gegenwart, die wahrlich der Vermittlerin im Leben und in der Lehre, und der Wechselwirkung beider in der Kunst noch immer bedarf.

Stillleben, Blumen und Früchte.

Da ich die beiden verwandten Gattungen ausführlicher betrachtet habe, darf ich diese nicht übergehen, zumal sie auf den ersten Blick meiner Ansicht von jenen widerspricht. Denn hier scheint es klar, daß nicht ein bestimmter Geist, wie ich in jenen annahm, dargestellt ist, sondern daß bloß das Wohlgefallen an der Reife der Kunst die gelungenen Nachahmungen der Natur hervorgebracht habe. Dennoch ist aber diese Gattung mit jenen gleichzeitig entstanden und offenbar verwandt, so daß man zu dem Schlusse berechtigt scheint, daß auch in ihnen nur die Fertigkeit der Nachahmung sich versucht habe. In der That ist bei der Gestalt des Menschen die Bewegung, bei der wirklichen Landschaft die gränzenlose Ausdehnung, zu wesentlich, als daß von Nachahmung in einem strengen Wortverstande die Rede seyn könne. Hier haben wir aber die ruhige Hingebung wie in der Landschaft, und zugleich die abgeschlossene, begränzte

Form wie im Menschen. Es ist daher sehr begreiflich, daß man hier schwerer als bei irgend einer andern Gattung die Vorstellung von der Nachahmung der Natur aufgibt. Allein, wenn ich wenigstens in den Bemerkungen Recht hatte, die ich oben bei der Erwähnung von Franz Mieris und ähnlichen Meistern machte, so war bei diesen der Schein der Nachahmung gerade eine geistige Potenz. Denn durch das sorgfältige Eingehen auf die feineren Einzelnheiten erhielten wir das Gefühl von dem Werthe, von der Macht dieser leblosen Dinge; und dieß könnte auch hier seyn, so daß diese Bilder dennoch einen eigenthümlichen Geist, eine eigenthümliche Beziehung auf den Menschen hätten. Indessen die charakteristische Auffassung würde auch durch die bloße Nachahmung geboten seyn, und der Werth dieser Dinge für den Menschen nur die Ursache enthalten, weßhalb man so beliebte Gegenstände oft nachgeahmt habe.

Wenn wir aber Bilder dieser Art betrachten, kommt doch wohl auch etwas ganz Anderes als bloße Nachahmung hinzu. Wir freuen uns in der Natur über das heitere Farbenspiel der Blumen und den Glanz der Früchte; allein dieses Wohlgefallen ist ganz wesentlich verschieden von dem, das wir am Bilde haben. Und noch sehr viel wärmer müssen, wenn wir nach ihren Aeußerungen urtheilen dürfen, unsere Vorfahren des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts dafür empfunden haben. Blättern Sie in den Lebensbeschreibungen der holländischen Maler, so finden Sie eine Verehrung für diese Gattung, die schon unserer Zeit unbegreiflich scheint. Da sagt uns einer dieser „Geschichtschreiber der Kunst," er habe es sich zur strengen Regel gemacht, über gleichzeitige Künstler nicht zu urtheilen; nur bei Johann van Huysum, dem Blumenmaler, diesem Phönix, dessen Ruhm an allen Höfen von Europa ertöne, vor dessen Bildern die Beschauer zu Statuen wurden (Stonden as Stokbealden te kyken), kann er sich nicht zurückhalten, glaubt eine Ausnahme machen zu dürfen, und bricht in

mächtiges Lob aus. *) Gleichzeitig war die Malerin Rachel Ruysch **) für dieselben Gegenstände berühmt, und erweckte solche Begeisterung, daß ein ganzer Band von Gedichten zu ihrem Preise erschien. Daher war es denn auch nicht überraschend, daß ein anderer Blumenmaler ernsthaft den Rang vor dem mächtigen Bürgermeister von Amsterdam verlangte,***) und daß der Besitzer eines Bildes von de Heem, von dem er sich auch in seiner Armuth lange nicht trennen konnte, es endlich dem Könige von England schenkte und dafür nicht weniger als ein einträgliches Amt erwartete.****) Allein diese Vorliebe für Blumen beschränkte sich nicht auf die Malerei; auch in der Architektur sehen wir Blumentöpfe und Gewinde angebracht, und der feste Stein muß die leichten Biegungen der Pflanzenwelt annehmen. Dieselben Formen erkennen wir auf dem rothen Damast und in den goldenen Leisten der Wände, auf den Stickereien der Kleider und überall, wo die Phantasie frei wirken konnte. Aber die Macht dieser Formen äußerte sich nicht bloß in einem plumpen Luxus und dem müßigen Spiele des Geschmacks, sondern sie drang auch in die ernstesten Dinge ein. Selbst die nüchternen, rechnenden Köpfe an der Börse zu Amsterdam schwindelten; Millionen wurden in Speculationen auf die Blumenliebhaberei des Publicums, wie in unsern Tagen auf den politischen Credit der Staaten, verwettet, und das Erscheinen einer seltenen Zwiebel wirkte auf die Handelswelt, wie jetzt der Tod eines großen Ministers. Auch nicht bloß in der Handelswelt, für die freilich der Staatsmann eben so wie die Zwiebel nur — der Repräsentant einer Zahl wird, sondern eben so in den höhern geistigen Regionen sehen wir diese wunderbare Macht der

*) van Gool, Schauburg II. S. 16. Joh. van Huysum lebte von 1682 bis 1749.

**) Daselbst I. S. 210. 1664—1750.

***) Wilhelm von Aelst, † um 1680. Houbraken, Schauburg I. S. 229.

****) Daselbst S. 210.

leblosen Natur über die Gemüther. Der besonnene Staatsmann, der kaltblütige Feldherr fragen die Gestirne fast mehr als die Umstände um Rath; Gelehrte und Weltmänner suchen den Stein der Weisen, nicht bloß Gold, sondern ein unbekanntes, beseligendes Ding; und ein Geist von seltener, wenn auch unklarer Tiefe, Jakob Böhme, glaubt wirklich seine höhere Einsicht in dem Glanze des Zinntellers zu erhalten. Und dennoch war gerade dieß Jahrhundert die Zeit klarer Erkenntniß, mathematischer Bestimmtheit, gründlicher Beobachtung Die Naturwissenschaft bereicherte sich mit den wichtigsten Entdeckungen, machte Riesenschritte in der Erkenntniß der Himmelsbewegung und des Organismus. Die Geschichte und Alterthumskunde wurde mit kritischem Geiste, die Feststellung der Rechte der Staaten und der Einzelnen praktisch und theoretisch mit Scharfsinn betrieben. Die Philosophie ging mit der Erfahrung und mit mathematischer Forschung Hand in Hand. So sehr aber dieser klare Geist mit jenem Wahn im Widerspruche zu stehen scheint, so sind sie doch auf der andern Seite nahe verwandt. Hier wie dort herrscht die Betrachtung des Einzelnen vor. Die Beobachtung des Forschers wie der Wahn des Alchymisten suchen das Heil in strenger mathematischer Sonderung. Beide haben den Blick fest und ausschließlich auf die einzelne Sache gerichtet, aber während der kalte Forscher nur diese sieht, und den Zusammenhang mit der allgemeinen Ordnung der Dinge dahin gestellt seyn läßt, schwankt das zu starr geheftete Auge des Schwärmers, bis es in dem dunkeln Schimmer eine geheimnißvolle Eröffnung des Gegenstandes selbst, eine Auflösung der großen Räthsel zu schauen glaubt. So ist in der mathematischen Form der Wissenschaft und in der Verzückung des Mystikers dieselbe Richtung erkennbar, wie in der Häuslichkeit des Städters, in dem Luxus des Großen, und in dem Aberglauben des Landmanns. Ueberall sehen wir das Gefühl der Abhängigkeit von den leblosen Dingen, deren auch sonst nicht unwirksame Macht gerade durch die genauere Kenntniß, durch

den häufigen Umgang mit ihnen einen zauberischen Schein erhielt; sie wurden gleichsam geistige Gestalten, welche anhaltende, liebevolle Betrachtung verdienten. —

Wir können daher auch in diesen Bildern eine Anschauung ihrer Zeit, eine Darstellung der Sitte finden; allein freilich dieß in einem ganz andern Sinne als oben bei den Gesellschaftsbildern. In diesen war die Sitte als die Gestaltung menschlicher Lebensverhältnisse unmittelbar der Gegenstand. An sie schlossen sich noch gewisse Bilder an, welche man vorzugsweise Stillleben genannt hat, die nämlich durch die Zusammenstellung von mancherlei zum häuslichen Gebrauche bestimmten Geräthschaften den Geist des entfernten Bewohners andeuten, gleichsam äußerlich umschreiben. In andern aber, wie namentlich in den Frucht- und Blumenstücken, ist diese Beziehung auf einen bestimmten Menschen völlig verloren. Wenn wir auch hier ein Bild der Zeit sehen, so liegt es nicht im Gegenstande, der natürlich und allen Zeiten gemein ist, sondern die Auffassung, die Liebe und Sorgfalt, die auf den Gegenstand verwendet sind, deuten nur mittelbar auf die Sitte hin.

Dieser große Unterschied von der vorigen Gattung zeigt sich besonders bei einer Vergleichung mit der antiken Kunst. Landschaften und Gesellschaftsbilder in unserm Sinne hatte sie, wie wir gesehen haben, nicht, wohl aber kannte sie Darstellungen lebloser Gegenstände, und zwar, wie bekannte Anekdoten es unzweifelhaft zeigen, mit täuschender Nachahmung der Natur. Dennoch war jene Liebe zu diesen Dingen, welche das siebzehnte Jahrhundert charakterisirt, besonders aber jede mystische Betrachtung derselben dem Alterthume, wenigstens der Kunst, fremd. Wohl fehlte es nicht an Aberglauben und Mysterien; aber indem der Gegenstand dem Gotte geheiligt war, hatte er mit demselben nur äußere Verbindung; der Gott war die Macht, die Sache durch sich selbst hatte keine höhere Bedeutung. In der alten Kunst war daher jene Nachahmung wirklich nur ein

heiteres, unbefangenes Spiel, und es ist historisch bemerkenswerth, daß sie nur in früherer griechischer Zeit vorkommt, während später, als Zauberwesen aller Art in der römischen Welt um sich griff, die kurze Blüthezeit der antiken Malerei, und mit ihr jenes Spiel der Kunst, längst vorüber war. Es trennt sich daher hier der heitere, anspruchslose Gegenstand von der Auffassung auf eine eigenthümliche Weise, und während in jenem alte und neue Kunst sich begegnen, wie in keinem andern, ist in dieser gerade ihre Verschiedenheit in seinem innersten Wesen erkennbar.

Aber auch rein auf künstlerischem Boden finden wir das Auseinanderfallen der beiden Elemente, des Gegenstandes und der Auffassung, hier mehr als sonst. Bei der Landschaft und dem Gesellschaftsbilde war der Zusammenhang des Gegenstandes mit dem malerischen Principe höchst augenscheinlich. Nur bei höchster Ausbildung dieses Princips waren solche Darstellungen möglich, und diese Ausbildung selbst führte darauf. Hier ist es nicht so. Die leblosen Sachen lassen sich, eben so wie der Mensch, von verschiedenen Standpunkten auffassen, ebensowohl einzeln (bei vorwaltender plastischer Richtung), als in Verbindung, ohne daß dadurch die Bedeutung des Gegenstandes an sich verändert wird. Der Reiz höchster malerischer Schönheit erscheint daher hier nicht durch die Dinge gegeben, sondern ihnen äußerlich als harmonische Anordnung. Jene Traube des Zeuxis, nach welcher die Vögel flogen, mag an Naturtreue einer auf dem Bilde des Huysum oder de Heem gleichgekommen seyn; aber ein Knabe hielt sie; eine Verbindung der Farben, wie unsere Maler sie suchen, war daher nicht möglich, und sie hatte für das Ganze des Bildes eine ganz andere Bedeutung.

Diese Sonderung der Harmonie der Farben von dem Gegenstande erhält hier ferner durch die Natur desselben eine eigenthümliche Wichtigkeit. Menschliche Gestalten, wenn sie nicht etwa wie in der Landschaft oder im Gesellschafts-

bilde dem Ganzen untergeordnet, sondern wie im höhern historischen Gemälde heroisch, in ihrer ganzen Würde und Schönheit aufgefaßt und zusammengestellt sind, erscheinen zunächst nur als Gruppe, als mehrere Einzelne, und die Harmonie des Ganzen bleibt ihnen ein Aeußeres. Allein eben ihrer selbstständigen Würde und Schönheit halber darf diese Harmonie denn auch nur leise empfunden werden, sie darf nicht vorherrschen, wenn daraus nicht ein weiches Verschmelzen entstehen soll, das jene Selbstständigkeit aufhebt. Dieß empfinden wir schon bei Correggio; in dieser himmlischen Wonne, in diesem Farbenzauber, der die einzelnen Gestalten verbindet, fühlen wir etwas Verletzendes, eine Richtung, die vielleicht nicht bei ihm, wohl aber in weiterer Entwickelung, mit der Hoheit und Würde nicht vereinbar ist. Anders verhält es sich aber bei unsern heutigen Gegenständen. Jede einzelne dieser Blumen und Früchte ist ihrer Form nach wohl angenehm, aber nicht schön, ihrer Bedeutung nach ohne Würde. An ihnen kann daher jenes malerische Princip sich möglichst selbstständig zeigen, ohne durch den Gegenstand bedingt oder beschränkt zu seyn, und das musikalische Element der Malerei, das in der Landschaft noch eben so ihrer eigenen Natur angehörte, erscheint hier frei und durch sich selbst gegeben. Die eigenthümliche Stellung dieser Gattung im Gebiete der Kunst ist daher gerade der Nachahmung der Natur entgegen, es kommt ihr auf Wahrheit gar nicht an, vielmehr auf Wirkungen, welche nur für die Kunst Bedeutung haben. Deßhalb pflegen denn auch die Maler nicht, wie es die Rücksicht auf die Wahrheit mit sich brächte, das Zimmer oder sonst den Raum, in welchem die Blumen oder Gefäße stehen, darzustellen, sondern sie geben ohne Weiteres einen schwarzen oder sonst dunkeln Hintergrund, und zeigen die Gegenstände in dem möglichst vortheilhaften und scharfen Lichte, unbekümmert, durch welchen Zufall es so auffallen könnte.

Auch hier also ist die Naturnachahmung nur ein Schein; auch hier ist es nicht müßige Ueppigkeit der Kunst, welche sie

in diese Richtung bringt, sondern innere Nothwendigkeit, theils um ihr eigenes Princip auszubilden, theils um den Geist der Zeit zur vollen Anschauung zu bringen. Freilich aber steht diese Gattung auf der äußersten Gränze, da wo die Elemente der Schönheit sich auflösen, wo der Gegenstand und die Darstellung sich sondern, jener der Natur, dieser der Kunst anzugehören scheint, wo der reine Styl des Bildes sich in das Musikalische, der Ernst des Schönen in das Angenehme zu verlieren droht, und sie darf daher nicht mit Ueberschätzung und Liebhaberei, wie in den vorigen Jahrhunderten, den höheren Gattungen fast gleichgestellt, wohl aber als ein heiteres, zierliches Spiel, und als Gewähr der höchsten technischen Meisterschaft gefördert und fortgepflanzt werden.

Sechster Brief.

Kirchenbaustyl des Mittelalters in Holland.

Antwerpen.

Nicht mehr auf holländischem Boden also, aber dennoch nicht in Brabant. Denn jenes Antwerpen, das Sie oben lesen, ist nicht der Name des berühmten alten Handelsplatzes, sondern eines neuen Dampfschiffes, das mich aber, so Gott will, nächstens in seiner Mutterstadt absetzen wird. Einstweilen schwimmen wir in einer Region, wo alle Bestimmtheit der Dinge ein Ende zu haben scheint; auf einem Wasser, das man der Farbe nach mit dem Sandboden verwechseln könnte, über den es sich in der That auch so wenig erhebt, daß unser Schiff ihn mehrere Male zu unserer geringen Freude berührt hat; zwischen entfernten, nebelgrauen Küsten, die nicht weniger flach sind, wie die Fluth, und nur die reine Linie des Horizonts zerstören. Selbst das Wasser ist weder Meer noch Fluß, weder salz noch süß; denn Ebbe und Fluth mischen hier beides. Im Anfange nach der Abfahrt von Rotterdam sah man noch hin und wieder deutlichere Gestalten. Erst das Städtchen Yfselmonde; dann legten wir gar einen Augenblick bei Dortrecht an, und schaueten begierig die dunkeln geraden Canalstraßen entlang. Aber hier galt es auch, den Blick auf lange Zeit zu sättigen, denn nun ging es in das „Holländische Diep," das, wie gesagt, mit dem deutschen Begriff der Tiefe so wenig gemein hat, daß wir fast im Sande sitzen blieben.

Nicht viel mehr wie die Umgebung behagt mir die zahlreiche Reisegesellschaft des Schiffes. Ihr Salziges und Süßes ist eben, wie das des Wassers, in unklarer Mischung, und es fehlt mir an chemischer Kraft, um es rein darzustellen. Während sie sich unter dem ausgebreiteten Zeltdache auf dem Verdeck lagern, um halb lesend, halb schlafend sich mit Anstand zu langweilen, oder sprechend, singend und gar Karten spielend Fluth und Küste zu vergessen, zieht sich Ihr Freund in die Kajüte zurück, um Ihnen den Epilog seines Drama's von Scheveningen zu geben. Es war eine Fischeridylle, mit classischer Einheit des Orts, aber schwacher Handlung, mit Betrachtungen, gleichsam antiken Chören überladen, während das Schauspiel: Belgien, das sich jetzt öffnet, durch häufigere Scenenwechsel mehr der romantischen Kunst angehören wird. Der Epilog ist also, wie immer im Leben, auch Prolog, und darauf deuten auch die beiden Figuren, welche sich eben zu meiner Seite niederlassen; denn der reisemüde Batavier, der die Mütze über die Augen zieht, und sich zum Schlafe streckt, und der unruhige Britte, der so gewandt die riesenhaften Tagesblätter seines Landes handhabt, sind deutlich allegorische Gestalten für Vergangenheit und Zukunft.

Die Tage der Ruhe in Scheveningen sind also vorüber. Seestrand, Bibliothek und Museum liegen hinter mir, und ich denke mit Dankbarkeit und nicht ohne Wehmuth an die Tage behaglicher Muße zurück, die mir vielleicht lange nicht wieder so werden. Freilich war ich seit der Abreise meines Gefährten höchst verlassen. Auch nicht eine anziehende Bekanntschaft hatte sich mir dargeboten, Niemand sich gefunden, der Theilnahme erweckt oder gezeigt hätte. Alle Berührungen wurden mehr oder weniger unfreundlich. So stieg ich denn einsam in den Wagen, den die Kinder des Hauses umstanden, mit starren Augen und kaum meinen Gruß erwiedernd, während die wohlbeleibte Mutter verschwunden war, um mir den Abschied nicht schwer zu machen oder doch die Taschen — durch gewisse kleine Münze, die sie aus einem Goldstücke zurückgeben sollte. Indessen mag bei dieser unangenehmen Erfahrung

die Schuld auch theilweise an mir liegen. Ohnehin sieht man ja überall das Abstoßende, Fremde zuerst, das Bessere erst später, und mir mag die Geduld gefehlt haben, um langsam durch die starke Schale zum Kern zu kommen. Statt also den Sitten beobachtenden Reisenden zu spielen, kehre ich zu meinem gewohnten Standpunkte zurück, und spreche lieber von den bleibenden Gestalten der Kunst als von den veränderlichen des Lebens.

Wenn ich Ihnen bisher so Vieles über Gemälde und noch nichts über Gebäude gesagt habe, so lag die Ursache nicht darin, daß ich nichts darüber zu bemerken hatte. Findet sich hier auch wenig Architektonisches von so auffallender Schönheit, um die Neugierde gewöhnlicher Reisenden zu reizen, so ist doch manches Interessante für den, der näher mit dieser Kunst vertraut ist. Meine Bemerkungen reiften aber erst, nachdem ich Mehreres gesehen und verglichen hatte, und mußten Ihnen also im Ganzen mitgetheilt werden.

In dem Bogen, den ich dem Briefe beifüge, finden Sie meine Notizen über die ältern Kirchen von Rotterdam, Delft, Leyden und Haag. Obgleich dieß nur ein kleiner Theil von Holland ist, so kann das Gemeinsame doch wohl im Wesentlichen von allen Kirchen des Landes gelten. Nicht nur stimmt damit überein, was ich in Abbildungen davon kenne, sondern es liegen auch in der Natur der Architektur des Mittelalters allgemeine Gründe diese Gleichheit anzunehmen. Dieß wird durch einige Bemerkungen, deren ich ohnehin bedarf, um auch nur über jene Notizen verständlich zu sprechen, klar werden.

Wunderbar genug haben wir Nordländer es den Italienern geglaubt, daß die Bauart des Mittelalters, die sogenannte gothische, eine Zusammensetzung höchstwillkürlich erfundener, abenteuerlicher Formen sey. Für Italien mag etwas der Art, wenn auch nicht in dem Umfange, wie man es behauptete, zugegeben werden. Hier wirkten drei verschiedene Elemente, antike, dem Klima zusagende Reminiscenz, byzantinische Prunksucht und germanischer Geschmack

mit fast gleicher Kraft ein, so daß keines das Uebergewicht erhielt, und Formen aus jedem der drei Bausysteme unverschmolzen neben einander bestanden. Die natürliche und politische Absonderung der einzelnen Gegenden und die verschiedene Mischung jener drei Elemente in ihnen erhöhete die Mannichfaltigkeit. Hiezu kam aber noch etwas, das man als einen Fehler der Architekten ansehen könnte, das aber eben so wohl dem allgemeinen Geschmack angehört; eine gewisse Unruhe, ein Streben nach neuen willkürlichen Verbindungen, welche dem Ganzen ein wunderliches Ansehen gaben, und keinen festen Styl entstehen ließen. Indessen so gering die architektonische Schönheit mancher dieser ältern italienischen Bauten seyn mag, so entdeckt man doch bald einen frischen, kräftigen Formensinn darin. Gerade die Anlage zu den eigentlich bildenden Künsten ist es, welche, ehe sie selbstständige Ausbildung erhält, auch die Blüthe der Architektur verkümmert. Denn allerdings hat in dieser der geistige Ausdruck des Werks und die Thätigkeit des Künstlers eine ganz andere Richtung, als in den zeichnenden Künsten. Während hier beides individuell seyn muß, bedarf es in der Baukunst einer gewissen Bescheidenheit des Werks und des Künstlers, welche sich strenge einer allgemeinen Regel unterordnet. Die Anlage zur Bildkunst wird daher leicht den Geschmack in der Architektur auf Formen führen, welche schon zu sehr gestaltet, zu individuell für sie sind. Freilich ist dieser Gegensatz nicht immer störend, wie die griechische Kunst beweis't, aber er war es für die italienische Architektur. Denn durch ihn entsteht in den Bauwerken des frühern Mittelalters jenes dunkle, ungeregelte chaotische Wesen, in den spätern aber ein entschiedenes Vorherrschen eines wirklich bildlichen Elements, welches bei aller heitern Zierlichkeit, die es den Formen leihet, doch keiner weitern architektonischen Ausbildung fähig war.

Diesseits der Alpen stand es ganz anders. Die vereinzelten, dürftigen Traditionen antiker und byzantinischer Formen fügten sich hier leicht der Herrschaft des germanischen Geschmacks, der, mit Klima und Sitte in Uebereinstimmung, sich gleich-

gleichmäßig über die weiten Reiche verbreitete. Jenes Streben nach bildlicher Darstellung und nach eigenthümlicher Production, das dort hinderte, fehlte aber hier so ganz, daß selbst Bildner und Maler sich dem architektonischen Zwecke unterordneten. Hier mußte sich daher ein feststehender Styl bilden, der aber nicht, wie man etwa späterhin von der Antike meinte, eine Regel ohne Ausnahme, ein todtes geschriebenes Gesetz, sondern eine lebendige Anschauung war, welche mannichfaltige Abweichungen nicht ausschloß. Bei näherer Betrachtung finden wir aber auch diese Abweichungen nicht mehr zufällig und vereinzelt, wie sie etwa die besondere Localität eines Werkes bedingte, sondern auch sie sind meistens ganzen Bezirken oder Ländern gemeinsam, so daß sich auf jener weiten Grundlage des allgemeinen Styls größere und kleinere Kreise bilden, und zwischen diesen wiederum mancherlei verschiedene Beziehungen bemerkbar machen. Die Ursachen dieser Verschiedenheiten sind zum Theil äußerliche, wie etwa die Beschaffenheit des Materials, welche gewissen Formen günstiger seyn kann; eben so sehr aber auch geistige, welche dem Geschmack eine besondere Richtung geben, und gewöhnlich wirkt beides, vermöge der innern Verwandtschaft zwischen der Natur des Landes und dem historisch entstandenen Sinne des Volks, übereinstimmend. Gewiß würde es von großem Interesse seyn, diese provinciellen Schattirungen des allgemeinen Geschmacks zu vergleichen, aber für viele Gegenden fehlen uns noch die Vorarbeiten. Einige Beiträge indessen, zunächst in Beziehung auf Deutschland, vermag ich zu liefern, und sie haben durch das, was ich jetzt in Holland bemerkte, noch eine weitere Ausdehnung erhalten.

Die älteste Gestalt christlicher Kirchen, die Basilika, wie sie den nördlichen Gegenden mit den Glaubenslehren überliefert wurde, bestand im Wesentlichen nur aus dem höhern Hauptschiffe und den umgebenden, niedrigern Gängen. Aus diesem einfachen Typus entwickelten sich die verschiedenen Formen des Kirchenbaues im Mittelalter, und selbst

die reichste Gestalt des sogenannten gothischen Baues schließt sich daran an. Die Perspective des langen Schiffes enthielt in der doppelten Beleuchtung durch die obern Fenster des Mittelganges und durch die entferntern der Abseiten schon den Anklang einer lebendigen Mannichfaltigkeit; man erlangte sie im höchsten Grade, indem man Pfeiler und Wände aus einzelnen, wechselnden, zierlichen Gliedern gleichsam hervorwachsen ließ. Aber auch das Aeußere, das man anfangs vernachlässigte, erhielt gerade durch diese niedrigen Abseiten seinen Schmuck; denn sie führten zu den frei aufsteigenden Strebepfeilern mit Spitzen und Bogen, welche, obgleich zur Stütze des Hauptschiffes nöthig, dennoch nur den Schein der leichtesten Zierlichkeit hatten. Allein diese Formen, welche in Frankreich, England und dem südwestlichen Deutschland allgemein wurden, konnten nur in einem weichen Bruchstein ausgeführt werden. Im nördlichen und östlichen Deutschland dagegen lehrte der Mangel eines solchen Materials den Gebrauch der gebrannten Steine, welche bei manchen andern Vortheilen, dennoch jenen leichten Zierrathen, den Spitzsäulen, Strebebogen, den kleinern Gliedern an Pfeilern und Wänden nicht günstig waren. Fehlten aber diese, so verlor auch die Form des Gebäudes im Ganzen ihren größten Reiz. Die niedrigen Abseiten zeigten dann äußerlich, dem Auge nahe, ihre schmucklosen Dächer, die Vorderseite des Langschiffs und der Kreuzarme hohe, nur durch Thüren und Fenster gebrochene Mauern. Im Innern gaben die hohen Wände des Hauptschiffs über den Pfeilern bis zu den Fenstern, die doch erst über dem Dache des Seitenschiffs anfangen konnten, leere, unverzierte Flächen. Die Pfeiler selbst, weniger gegliedert, und dennoch der nöthigen Festigkeit halber von bedeutenderem Umfange, mußten massiv und im Verhältniß gegen ihre Höhe schwerfällig erscheinen. Diese Mängel verschwanden aber, wenn man, auf die doppelte Beleuchtung durch Fenster der Abseiten und des Hauptschiffes verzichtend, den Schiffen gleiche Höhe gab. Denn nun störte im Aeußern nicht mehr das nahe Dach der Abseiten, es war vielmehr

bis zur Höhe des ganzen Gebäudes hinaufgerückt. Die Fenster wurden hoch und schlank, theilten daher die größern Mauern auf eine natürliche und gefällige Weise. Die Strebepfeiler, bis zur Höhe des Daches emporgeführt, erschienen als größere Massen und konnten der feinern Ausschmückung entbehren. Im Innern stützte sich das Gewölbe aller drei Schiffe unmittelbar auf die Pfeiler; diese, obgleich von gewaltigem Umfange und nur mäßig verziert, erscheinen dennoch durch ihre große Höhe schlank; die kahlen Wände des Oberschiffs waren vermieden, und wenn auch jene schöne doppelte Beleuchtung fortfiel, so erhielt man dafür durch die hohen, schlanken Fenster in den Seitenwänden größere, bestimmtere Lichtmassen. Kurz das Ganze gewährte zwar nicht mehr den Eindruck einer höchst reichen, zierlichen Mannichfaltigkeit, aber, bei übrigens wohlgewählten Verhältnissen, mächtige Massen und schöne geregelte Einheit. In der That finden wir dieß System, mit einzelnen Abweichungen, im ganzen nördlichen und östlichen Deutschland, wie jenes erste im südlichen und westlichen verbreitet. Wenn aber diese Verschiedenheit schon im Stoffe einen Grund hat, so ist doch auch zu bemerken, daß die Wirkung beider verschiedenen Bauweisen in beiden Gegenden dem entsprach, woran Auge und Geist sonst gewöhnt waren. In den südwestlichen Ländern hat schon die Landschaft durch die Gebirgszüge, durch die vielen wechselnden und sich wendenden Flußthäler eine große Mannichfaltigkeit. Die Städte, von uralter Gründung, in der langen Folge der Geschlechter, bei verschiedenen Bedürfnissen verändert und erweitert, zeigten seltsame Verbindungen, die Ritterburgen, gewöhnlich durch den engen Raum der Felsenhöhe bedingt, oft kühn über dem schroffen Abgrunde schwebend, kecke, abenteuerliche Formen. Die Verhältnisse des Lebens beruhten überall auf verwickelten Rechtsunterschieden, entstanden durch mannichfaltigem historischen Wechsel. Daher die vielfältig sich begränzenden Territorien, die kriegerischen und üppigen Städte, der fehdelustige und unabhängige Adel, die geistlichen Fürsten und mächtigen Ab-

teien; durchweg eine Mischung bunter Formen und schroffer Individualitäten in kühnen Uebergängen.

In jenen nördlichen und östlichen Ländern, in den Marken gegen Wenden und Slaven hatte weder die Natur des Bodens, noch eine bedeutende historische Vorzeit solchen Einfluß. Keine frühern Fundamente waren bei der Anlage der Städte zu benutzen, und eine gewisse Regelmäßigkeit fand sich daher ungesucht ein. Fürsten und Adel konnten ihre Schlösser und Burgen nicht auf hohen Felsen bauen und mußten sich hinter höhern Mauern zu geordneter Vertheidigung rüsten. Die Gebiete waren ohnehin größer und die Mannichfaltigkeit geringer, weil in diesen mehr oder weniger eroberten Ländern nur Ein Gesetz galt. Auge und Geist waren daher an einfachere, größere Formen gewöhnt. Je weiter wir zum Norden und Osten fortgehen, desto bestimmter und bewußter spricht sich dieß auch in den architektonischen Formen aus, am großartigsten und entschiedensten in dem äußersten Gebiete germanischer Cultur, im Ordensgebiete der deutschen Ritter in Preußen. Die Richtung auf verständige Eintheilung, auf feste Gesetzlichkeit, ist allen Colonistenstaaten gemein, weil sie durch die Ueberreste früherer Verhältnisse nicht gehindert sind. Hier wurde sie durch die Vorsicht, welchen der lange Vernichtungskrieg mit den unbezähmbaren heidnischen Einwohnern nöthig machte, durch die Strenge der geistlichen Regel und dadurch, daß die Gewalt in allen ihren Abstufungen nicht in den Erbgang kam, sondern der Körperschaft und ihren Beamten verblieb, besonders gefördert, und das Ordensgebiet gibt daher im Mittelalter vielleicht das erste Beispiel einer gleichförmigen, auf feste Vorschriften gegründeten und darnach verwalteten Regierung. Das Land selbst ist von Natur heiter, an manchen Stellen selbst schön, aber im Ganzen wenig wechselnd. Felsbildungen, und was sonst scharfe, überraschende Formen hervorbringt, fehlen gänzlich. Sanfte Hügel und fruchtbare Niederungen schließen sich an einander an, und wenn etwas die Landschaft auszeichnet, so sind es die dunklen Wälder

von hohen geraden Fichtenstämmen, Landseen, breite Ströme oder das Meer; alles große, ruhige Massen, nirgends Erscheinungen reicher Mannichfaltigkeit. Wie aber die fruchtbaren Marschländer unter die deutschen Ansiedler vertheilt wurden, nach geradlinigem Maße, so überzogen auch gleichmäßige Verwaltungskreise netzartig das Land, in welchen die Gebietiger und Comthure von ihren festen Schlössern aus befehligten. Noch jetzt fährt man nicht weit durch das Land, ohne eine dieser gewaltigen Burgen, wenn auch im Verfall, oder durch einen spätern Gebrauch entstellt, zu erkennen. Gern auf einem Hügel, gewöhnlich noch auf einem mächtigen Unterbau mit starker Böschung, wie auf einem künstlichen Felsen, erhebt sich die gewaltige Masse über Stadt oder Dorf; die hohen Mauern sind ohne andern Schmuck als den der Fenster und der Zinnen, aber genau rechtwinkelig, gewöhnlich quadrat, und geben das Bild kräftiger, kriegerischer Haltung. Nur selten findet sich der reiche Schmuck fürstlicher Pracht, wie in dem neuerlich hergestellten hochmeisterlichen Schlosse in Marienburg, überall aber sorgfältige, ordnungsmäßige Ausführung des Mauerwerks, im Innern, in Säulen und Gewölben, ein gewisser, ich möchte sagen, militärischer Anstand, im Aeußern kolossale Festigkeit, oft eine einfache Würde, die an römische Bauten erinnert.

Einen ähnlichen Charakter hat denn hier auch der Styl der Kirchen durch die möglichst folgerechte Anwendung jenes Systems der gleich hohen Schiffe. Hohe Gewölbe, hellbeleuchtete große Massen sind daher gemeinsame Vorzüge aller, einige aber gewähren durch ihre schlanken Pfeiler und durch die freien Verhältnisse des Ganzen einen Reiz, der sich von diesem Style kaum erwarten ließ. Ich nenne vor allen die schöne Klosterkirche in Pelplin und die Marienkirche in Danzig. Freilich ist hier die kirchliche Würde der weltlichen nahe verwandt, und nicht selten bekränzen selbst kriegerische Zinnen den Rand des Daches. Dieser kriegerische Geist und zugleich die höchste Folgerechtigkeit jener einfachern Behandlung zeigt sich besonders in der dieser Gegend eigenthümlichen Form des Chor-

schlusses, der Mauer, welche die Kirche am Ende des Chors (gewöhnlich in Osten) begränzt. In den Bauten des reifen gothischen Styls in dem größten Theile Deutschlands und in Italien bildet diese Mauer einen Polygonabschnitt, am häufigsten drei oder fünf Seiten eines Achtecks oder Zehnecks. In Frankreich und in einigen der größten Kirchen des westlichen und südlichen Deutschlands hat man jeder dieser Polygonseiten noch wieder eine Capelle als Anbau mit einem ähnlichen polygonischen Schlusse hinzugefügt, und dadurch eine höchst mannichfaltige, gebrochene Gestalt hervorgebracht. In Preußen dagegen ist (mit wenigen Ausnahmen) selbst jener einfachere, mehrseitige Schluß verschwunden, und eine ungebrochene Wand verbindet im rechten Winkel die Seitenwände des Chors, so daß auch hier der einfache, feste Charakter des Ganzen durchgeführt ist. Im übrigen östlichen Deutschland, selbst da, wo sonst dieser Styl vorherrscht, findet sich dennoch diese Form des Schlusses (einzelne durch Beschränkung des Raumes bedingte Fälle ausgenommen) selten oder nie. In England dagegen, bei übrigens höchst reichem Style, ist sie wiederum gewöhnlich (Westminster in London, eine der wenigen Ausnahmen, ist das Werk eines französischen Architekten), und schließt sich auch hier an einen kriegerischen Charakter an, der sich in den Zinnen, in der Bildung der Thürme und dergleichen, aber freilich nicht in jener einfachen Weise, sondern in recht feudaler Mannichfaltigkeit äußert.

Gehen wir von Preußen aus südlich und westlich nach Deutschland hinein, so finden wir das System der gleich hohen Schiffe, zwar nicht mehr in der Consequenz, und auch nicht so ausschießlich angewendet, wie dort, aber dennoch vorherrschend. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ist es im ganzen östlichen Deutschland das gewöhnliche, und wenn auch die früher begonnenen, größern Gebäude, namentlich die Domkirchen, noch mit niedrigen Abseiten erbaut sind, so bemerkt man doch auch an ihnen schon die Neigung zu einer einfachen, trockenern Behandlung, welche zu der andern Bauweise hinführte. Im Westen dagegen, am Rheine und in

Schwaben kommt wiederum diese nur in seltenen Ausnahmen vor, weniger aus dem vierzehnten als aus dem fünfzehnten Jahrhundert, und die andere Form bleibt hier die vorherrschende, wie sie in Frankreich, England, Italien und Spanien wenigstens bei allen größern Bauten die allein angewendete war.

Die Linie aber, in welcher beide Systeme in Deutschland sich begränzen, ist ziemlich genau bezeichnet, indem wir unmittelbar neben den Gegenden, in welchen der Styl der gleich hohen Schiffe aufhört, einen Landstrich finden, in welchem er wieder ausschließlich gebraucht ist. Es ist dieß das Hessenland, wo die Elisabethskirche in Marburg schon in sehr früher Zeit (1235) das erste Beispiel dieser Neuerung gab, die denn in vielen andern bedeutenden Kirchen (zu Kloster Haina, Frankenberg, Grünberg, Wetter, Alsfeld, Wetzlar, Friedberg) weiter ausgeführt wurde, und auch südlich in Frankfurt und im Würzburgischen häufige Nachahmung fand. Die Linie, welche sich hierdurch in der Richtung von Norden nach Süden bildet, können wir nördlich etwa bis Bremen, südöstlich aber über Nürnberg und München verlängern, um ungefähr die Gränzscheide dieser beiden Systeme des deutschen Baues zu bezeichnen.

Diejenigen, welche gern für alles Historische äußere Veranlassungen haben, können durch diese Uebereinstimmung der preußischen Bauten mit den hessischen leicht auf eine Vermuthung geführt werden. Auch in Hessen und in Franken hatte der deutsche Orden ausgedehnte Besitzungen und Häuser in vielen Städten, Marburg selbst war der Sitz mehrerer Hochmeister, und die Elisabethkirche sogar eine Stiftung des Ordens. Es wäre daher gar nicht auffallend, wenn auch der Baustyl aus diesen Gegenden, wie aus dem Mutterlande, in die Colonie an der Ostsee verpflanzt wäre. Allein andere Gründe stehen damit im Widerspruche. Denn abgesehen von dem Plane gleich hoher Schiffe, ist die Aehnlichkeit in den Details der Kirchenbauten beider Länder keineswegs sehr groß. Viel näher stehen den preußischen die Kirchen in der Mark

Brandenburg und in Schlesien, und dennoch sind diese Kirchen zum Theil älter, als die größern preußischen Bauten, die meistens erst nach der Besiegung der heidnischen Einwohner im vierzehnten Jahrhundert anfangen konnten. Nicht die zufällige Verbindung durch den deutschen Orden, sondern ein innerer Grund muß es also verursacht haben, daß in so entlegenen Gegenden dieser Styl gleich ausschließliche Geltung erhielt, und dieser Grund scheint mir gerade darin zu liegen, daß es eine besondere Richtung des Geschmacks war, welche im östlichen Deutschland andere Formen als im westlichen Europa hervorrief. Denn dann war es natürlich, daß diese geistige Eigenthümlichkeit sich zuerst und am entschiedensten da aussprach, wo sie mit der andern Richtung gränzte, und sich ihrer Abweichung eher bewußt werden konnte; daß sie aber ihre reinste Ausbildung da erhielt, wo sie am wenigsten dem Einflusse der entgegengesetzten unterworfen war, in dem entferntesten Theile, während die Mitte zwischen beiden Gränzgebieten lau und schwankend seyn konnte.

Für unsern Zweck aber wollte ich aus dem Angeführten das herausheben, daß, so gewiß ein innerer Zusammenhang zwischen dem Material und dem Styl vorhanden, im Einzelnen jenes keineswegs das Entscheidende ist. Denn an vielen Orten, wo es an Bruchsteinen gar nicht fehlte, ist dennoch jener östliche Styl, der gerade für den künstlichen Stein geeignet schien, angewendet; viele Kirchen dieser Art, sogar die in Marburg, obgleich allem Anschein nach die erste, sind in natürlichem Steine ausgeführt. Zunächst also war das geistige Bedürfniß das Entscheidende.

Wenn das Material jenen Styl hervorgebracht hätte, so müßte er auch in Holland herrschen, denn auch hier sind Bruchsteine nur höchst sparsam zu wenigen Zierrathen angewendet, alles Uebrige ist in Ziegeln ausgeführt. Sehen Sie aber die Beispiele in meinem Notizenblatte durch, so finden Sie das Gegentheil; es sind vielmehr die Verhältnisse des reichen, französischen Styls beobachtet. Die doppelte Beleuchtung ist beibehalten, die Seitenschiffe sind niedriger als

das Hauptschiff, der Chor ist von einem Capellenumgang umgeben. Dafür aber liefern diese Bauten im Allgemeinen den Beweis, wie die zierliche, technische Ausführung des Einzelnen im gothischen Bau nicht bloß Luxus und überflüssiger Schmuck, sondern recht wesentlich ist. Denn alle Verhältnisse, die dort die leichteste Zierlichkeit geben, werden hier schwer und lastend. Durch die vortretenden Abseiten mit ihren Dächern, durch die Capellen des Chors mit ihren Winkeln werden überall die einfachen Linien, die eine große Wirkung machen könnten, gebrochen. Im schönern gothischen Bau erscheinen aber diese Einzelheiten durch die Leichtigkeit und die Menge der Glieder, in welche sie sich auflösen, als bloße Theile, welche nicht abgesondert bleiben, sondern sich gleich wieder harmonisch zum Ganzen fügen, so daß dessen Einheit für den Betrachtenden sich unbemerkt und augenblicklich wieder herstellt. Hier dagegen fällt jeder Theil plump und schwerfällig ins Auge, jene Elasticität fehlt, wir haben zunächst nur Einzelnes, und übersehen erst langsam und mit Mühe die rohe Zusammensetzung des Ganzen. Die großen Verhältnisse der meisten dieser Kirchen machen dieß Auseinanderfallen der Theile noch bemerkbarer. In einzelnen Fällen (z. B. an einer der Kirchen in Leyden) sind die Verzierungen an sich in der That leicht und geschmackvoll ausgeführt; allein der schwere Charakter des Ganzen ist so vorherrschend, daß sie, wie der Bruchstein, aus dem sie gearbeitet sind, nur ein fremder geborgter Schmuck erscheinen.

Das Innere macht denselben Eindruck, obgleich hier eine Aenderung vorkommt, welche eher ein Streben nach Leichtigkeit verrathen sollte, daß nämlich an Stelle der großen zusammengesetzten Pfeiler einfache Rundsäulen angewendet sind. In Deutschland finden sich solche wohl in vorgothischen Kirchen (in St. Maria im Capitol in Köln, in St. Godehard in Hildesheim, in der Schottenkirche in Regensburg), oder in solchen aus der Periode des Uebergangs zur neuern italienischen Manier (z. B. die Stiftskirche in Inspruck und sonst nicht selten). In der Blüthezeit des gothischen Styls kommen wohl

große kreisrunde Pfeiler mit angelehnten Halbsäulen vor (z. B. Frauenkirche in Trier, Elisabethskirche in Marburg, sehr viele Kirchen des norddeutschen Styls); dagegen kenne ich in Deutschland nur Ein Beispiel, wo, wie in Holland, Säulen mit einfachem Schafte, in Verhältnissen, welche an die antike Säule erinnern, in Kirchen angewendet sind. Denn in den Sälen der Schlösser oder Klöster sind solche Säulenstämme nicht selten, aber ihr Gebrauch in der Mitte des Raums schließt jeden Vergleich mit der Anwendung in der antiken Architektur aus. Jenes Beispiel ist die Kirche zu Altenberge, auf dem rechten Rheinufer unfern Köln. Allein dieß ausgezeichnete, jetzt leider verfallende Werk ist auch mit eigenthümlichen Zwecken und in ungewöhnlichen Verhältnissen erbaut. In einem tiefen, abgelegenen Waldthale, aber als Grabstätte der mächtigen Grafen von Berg und für ein reich ausgestattetes Kloster gegründet, mußte diese Kirche im engen Raume den höchsten Ansprüchen an fürstliche Pracht und geistliche Würde genügen. Die Theile des kirchlichen Gebäudes mußten daher vollständig scheinen, ohne daß das Bedürfniß einer Gemeinde ihre volle Größe erforderte oder der Raum sie gestattete. Schlanke zierliche Form war daher überall geboten; bei verringerter Höhe des Gewölbes bedurfte es jener breitern Pfeiler nicht, sie würden vielmehr bei der größern Nähe der Fenster in den Abseiten durch zu starke und breite Schatten die Perspective unterbrochen haben. Hier sind daher auch die überaus leichten und zierlichen Säulen dem Ganzen sehr zusagend.

Das, was hier die Ausnahme rechtfertigt, ist aber bei den holländischen Kirchen nicht vorhanden, und die übrigen Verhältnisse sind auch keineswegs in ähnlicher Weise modificirt. Die obern Mauern des Mittelschiffs sind hier vielmehr hoch und scheinen beim Mangel aller Verzierung noch höher und schwerer. Die Seitenschiffe sind nur wenig schmaler als das Hauptschiff, die Spannung des Gewölbes ist daher bedeutend und fordert eine starke Widerlage, die in den Säulen ihre Stütze hat. Zwar sind die Gewölbe häufig von Holz

(zu häufig, als daß es der verzögerten Vollendung des Baues zugeschrieben werden könnte), allein sie scheinen dadurch wenigstens nicht leichter, vielmehr wegen der dunkeln Farbe noch lastender. Für die Beleuchtung der Perspective aber sind diese, wenn auch starken Säulenstämme noch viel zu dünn, und, da die Zwischenräume weit sind, den Durchblick in die breiten Seitenschiffe gar nicht hemmen, so haben wir nur mehrere parallele selbstständige Räume vor uns. Das Geschlossene, welches die Schönheit der Perspective bedingt, fehlt daher ganz, und das Auge erhält nur den Eindruck plumper Breite und öder Räume.

Man darf übrigens diese Rundsäulen nicht für eine Nachahmung antiker Formen halten (wie Friedrich Schlegel bei gewissen französischen Kirchen vermuthet). Denn sie sind, wie der Augenschein lehrt, nicht eine spätere Aenderung, sondern rühren schon aus der Zeit der Gründung her. Nun ist zwar die Kirche zu Rotterdam erst aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, in welcher man (wiewohl für diese Gegenden und besonders für Kirchenbau gewiß mit Unrecht) schon Kenntniß und Einwirkung der alten Architektur annehmen könnte. Allein um so sicherer sind, nach allen Details, die Kirchen in Leyden und Delft schon aus dem vierzehnten Jahrhundert, und setzen also außer Zweifel, daß diese Säulen auch schon zur Zeit voller Blüthe des gothischen Styls angewendet wurden.

Vergleichen wir nun diesen Bau des nordwestlichen deutschen Landes mit dem des nordöstlichen, so ist es zunächst klar, daß nicht der Mangel des Materials, sondern der abweichende Geschmack entscheidend gewesen. Man kann es einem richtigen Tacte zuschreiben, der Jene bestimmte, lieber auf die Formen des reichen Styls zu verzichten, und sie mit andern, einfacheren zu vertauschen, als sie in dürftiger, entblößter Gestalt, die den größten Reiz rauben mußte, zu übertragen. Und in der That mag bei den Niederländern ein Mangel an architektonischem Sinn, zum Vortheil ihrer später entwickelten malerischen Anlage, angenommen werden. Indessen finden

wir auch hier die verschiedenen Verhältnisse des Lebens in beiden Gegenden mit den Abweichungen ihres Kunstgefühls im Einklange. Im Wesentlichen war zwar die Natur des Bodens dieselbe, einförmig für das Auge, aber fruchtbar, bei sorgsamer, vorsichtiger Bearbeitung; den Bewohnern war daher auch die Richtung auf Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit gemein. Allein im Westen waren sie nicht durch einmalige Colonisation ins Land gekommen, und nicht durch den Kampf mit einem undeutschen Feinde zur kriegerischen Haltung und Einheit genöthigt worden. Sie theilten daher mit ihren südlichen Nachbarn die Vereinzelung, die Fehdelust, ohne die feinern Schattirungen eines mannichfaltigen Volkslebens und ohne die dadurch entstehende ritterliche Zierlichkeit, während sie mit den nordöstlichen Völkern das verständige, nüchterne Wesen und den Mangel einer gewissen natürlichen Fülle, ohne die geistige Einheit gemein hatten. Diese Verbindung von Verständigkeit und Vereinzelung bedingte nothwendig ein um so freieres Aufblühen der Gewerbthätigkeit, und führte auf Festigkeit ohne Würde, auf Mannichfaltigkeit ohne Zierde, mithin ziemlich auf das, was wir in ihren architektonischen Werken schon bemerkten.

Näher wird sich diese Bemerkung bestätigen oder ändern, wenn ich erst über die gesammte niederländische Kunst einen genauern Ueberblick habe; darum für heute genug davon. Zum Schlusse noch ein paar Worte, um mich gegen einen möglichen Angriff zu schützen. Ich habe nämlich mehrmals von „gothischer Architektur" gesprochen, und es kann nicht fehlen, daß wenigstens Freund M., wenn Sie ihm, wie ich vermuthen darf, diesen Brief mittheilen, daran Anstoß nehmen wird, da er schon längst ein eifriger Vertheidiger der „deutschen Baukunst" ist. Zu diesem Ausdrucke kann ich mich (obgleich in Worten sonst nicht schwierig) nicht verstehen. Jenen nördlichen Styl könnte man allenfalls den deutschen nennen, da er wirklich außer Deutschland nicht vorkommt. Allein freilich spricht er mehr den protestantisch deutschen Charakter aus, und würde daher jenen romantischen Vereh-

rern der Kunst des Mittelalters nicht genügen. Die reichere Architektur dagegen ist so wenig ausschließlich deutsch, daß Nordfranzosen und Engländer sie mindestens gleichzeitig mit den Deutschen, wo nicht früher, angewendet haben. Germanisch könnte man ohne solche nationale Anmaßung und Unrichtigkeit sagen. Allein abgesehen davon, daß dieser Ausdruck an die Germanen in ihren Wäldern mehr als an das späte Mittelalter erinnert und für ein technisches Wort etwas precibs gewählt ist, hat er den großen Nachtheil, daß er die zwei verwandten, aber doch verschiedenen Baustyle des Mittelalters umfaßt, den frühern, in welchem der runde, und den spätern, in welchem der spitze Bogen vorherrscht, ohne eine bequeme unterscheidende Bezeichnung zu gestatten. Vorläufig habe ich es daher in meiner Terminologie beim Alten gelassen, und spreche vom gothischen und vorgothischen Style. Daß jetzt noch Jemand in den Irrthum fallen könne, dabei an die Ost- oder Westgothen zu denken, ist nicht zu befürchten; wenigstens würde er schon durch die Bezeichnung des Vorgothischen wieder enttäuscht. Vielmehr hat der Sprachgebrauch uns schon alle daran gewöhnt, bei dem Ausdrucke des Gothischen in dieser Beziehung zunächst an das Gemeinschaftliche der nordeuropäischen Völker, an das „Germanische" zu denken, aber nicht mehr, so wie es bei den Germanen des Tacitus, nicht wie es in den frühern Jahrhunderten des Mittelalters, sondern so, wie es nach den Kreuzzügen sich zeigte, im Zeitalter der Troubadours und Minnesänger, wo alle Wirklichkeit ein poetisches Gewand erhielt, und wo die Sagen der Völkerwanderung sich wieder belebten und wenigstens für die Phantasie zurückkehrten. In dieser Zeit und aus diesem Sinne entstand die Kunst, welche wir bezeichnen wollen, und da scheint denn ein Name, der die Völkerwanderung durch das mächtigste dieser Völker in Erinnerung bringt, nicht so gar übel gewählt. Ist er eine Erfindung der Italiener, so rührt er, wenn auch nicht ohne ästhetisches Verkennen dieses Styls und historische Unwissenheit, doch aus einer Zeit her, als das Gothische in diesem Sinne, als die

Traditionen einer mythischen ritterlichen Vorzeit bei ihnen sehr lebendig waren. Jedenfalls hat aber der Gebrauch mehrerer Jahrhunderte ihm mindestens eben so viel Rechte gegeben, als ein anderer durch eine zweideutige (und doch wohl etwas pedantische) Genauigkeit erhält.

Billig sollte ich Ihnen jetzt noch einen Bericht über die Abreise von Scheveningen geben, allein die Mittagsstunde naht, und schon ist das Kunstwerk des Tafelgedecks am andern Tische fast vollendet. Zu großem Vortheile der Kunstgeschichte ließen bisher die Leute der Oberwelt von Zeit zu Zeit ihre geistigen Vormittagsbedürfnisse laut werden, und hemmten den Kellner, wenn er sie auch eine Weile durch sein „Gleich, Herr, gleich" bis zu einem passenden Abschnitt seines Werks hingehalten hatte. Jetzt aber wirft er schon andeutende Blicke auf mein Schreibzeug und trommelt mit den letzten Converts des andern Tisches zu meinem Rückzuge. Darum erst aus Brabant die Fortsetzung.

Notizen über den Kirchenbau in Holland.

Rotterdam.

Sanct Laurenz, jetzt groote Kerk. Gebaut im Jahre 1472, mithin schon in den letzten Zeiten des gothischen Styls. Aeußeres und Inneres sehr einfach. Die Seitenschiffe bedeutend niedriger als das Hauptschiff, der Kreuzarm und der mittlere Theil des Chors, um welchen sich niedrigere Capellen von der Höhe der Abseiten, durch einen Gang verbunden, herumziehen; eine Form, welche in Frankreich höchst gewöhnlich, im östlichen Deutschland nur in seltenen Fällen, zum Theil von französischen Baumeistern (z. B. St. Veit in Prag) angewendet ist. Der Thurm, aus drei abnehmenden, hohen und breiten Stockwerken bestehend, ist in die Vorderseite eingebaut. Eine früher darauf befindliche hölzerne Spitze ist (seit 1645) durch ein flaches Dach ersetzt, und der Thurm

selbst (zufolge einer Inschrift im Jahre 1650) durch eine starke Böschung an der ganzen Breite der Façade gestützt, wodurch denn die geringe Zierlichkeit, welche er gehabt haben mag, völlig verschwunden ist. Der Eingang ist in den weit vorgebauten Kreuzschiffen mit niedriger Thür und einem gewaltig großen Fenster. Im Innern fällt zunächst auf, daß, außer den durch vier Halbsäulen gebildeten Kreuzpfeilern, freistehende, runde Säulen die Mauer stützen. Sie sind ziemlich schlank, haben ein rundes Capitäl, etwa von der Höhe des Halbmessers, verziert mit zwei unverbundenen Reihen, schmaler, eichenähnlicher Blätter, und tragen einfach gegliederte Spitzbogen. Ueber diesen ist die Mauer des Langschiffs bis zu den kleinen Fenstern nur durch eine flach gearbeitete Reihe von verticalen, durch Spitzbogen verbundenen Stäbchen verziert. Die Entfernung der Säulen von einander ist halb so groß als die Breite des Hauptschiffs, während die Seitenschiffe fast zwei Drittel derselben zur Breite haben. Das Kreuzschiff ist etwas breiter als das Hauptschiff. *) Die Strebepfeiler sind in das Innere verbaut (wie bei Backsteingebäuden nicht selten) und bilden Capellen von acht Schritt Tiefe. Die Gewölbe im Haupt- und Kreuzschiff sind von Holz, aber völlig in der Gestalt von Kreuzgewölben, so daß es nicht bloß eine vorläufige — nachher beibehaltene — Bedeckung, sondern ein absichtlich gewähltes Surrogat scheint. Das Langschiff hat von der Westseite bis zum Kreuze fünf Säulenweiten oder Bogenspannungen; der innere Theil des Chors in der Richtung der Säulenreihen des Hauptschiffs, zwei Säulenweiten, dann aber als polygonartigen Schluß fünf auf Säulen gestützte Bogen. Die äußern Capellen entsprechen dieser Polygongestalt. Die Länge des Hauptschiffs erreicht daher die der beiden übrigen Theile, des Kreuzarms

*) Beim Abschreiten in kleinen Schritten fand ich Breite des Hauptschiffs 24 Schritt, des Seitenschiffs 17, des Säulenabstands 12, alles vom Kern (Mittelpunkte) der Säulen, nicht in Lichten, gerechnet.

und des Chors, noch nicht völlig. *) Daß bei diesen Verhältnissen und dem geringen Umfange der Säulen der Blick vom Anfange der Kirche zum Chor keinen bedeutenden perspectivischen Effect gemacht haben kann, obgleich man denselben (wie auch sonst häufig) durch ein unmerkliches Vermindern der Breite im Chor zu befördern versucht hat, läßt sich wohl schließen. Beurtheilen kann man es nicht, da in der Mitte der Kirche um die Kanzel herum ein hohes Gerüst von amphitheatralisch gereiheten Bänken, eine hölzerne Kirche in der steinernen, die Aussicht völlig versagt. Alle übrigen Theile des Gebäudes sind daher auch völlig aufgegeben und wüst. Der Chor dient noch zum Taufen, aber auch er ist völlig schmucklos geblieben. So streng hat sich der reformatorische, bilderstürmende Geist erhalten. Die einzige, traurige Zierde dieser öden Gänge um den hölzernen Sitz der Gemeinde herum sind Gräber. So hier die der Admirale de Witt († 1658) und Cortonner († 1650). Die architektonische Bedachung des letzten Monuments ist so einfach, daß man, wenn nicht die Lage des Helden auf seinem Sarge das siebzehnte Jahrhundert anzeigte, sie für eine Arbeit unsrer Tage halten könnte.

Delft.

1. Die alte Kirche. Sie hat, wie die Laurenzkirche in Rotterdam, Rundsäulen (mit Ausnahme der vier Pfeiler des Kreuzquadrates) hölzerne Gewölbe, selbst in den Abseiten. Die Verhältnisse des Grundrisses **) sind ähnlich, doch haben

*) Im Hauptschiffe geben fünf Säulenweiten 60 Schritt; die Breite des Kreuzarms 25, zwei Säulenweiten 24, Tiefe des Schlusses als kleiner Diameter eines Achtecks etwa 9½ geben zusammengenommen fast eben so viel, also mit dem Umgange des Chors, der als Verlängerung sichtbar ist, eine größere Länge.

**) Breite des Mittelschiffs 19, der Seitenschiffe 16, der Kreuzschiffe 18; Säulenweite 7½. Das Langschiff hat fünf, der Chor vier Säulenweiten.

haben die Abseiten bedeutend größere Breite, und es fehlt der Umgang des Chors. Das südliche Kreuzschiff ist nicht vollendet. Auf dem nördlichen und vor der Westseite sind Thürme, zwar wie der übrige Theil der Kirche in Ziegeln gebaut, aber mit leicht gearbeiteten Zierrathen von Stein an Thüren und Strebepfeilern, mit Tabernakeln und dergleichen geschmückt. Doch ist auch diese Arbeit unvollendet. Die Säulen sind sehr schlank, und da sie (nach den sonst in gothischen Kirchen gewöhnlichen Verhältnissen) ziemlich nahe stehen, so mag der perspectivische Effect günstiger gewesen seyn. Auch hier hemmt aber der hohe amphitheatralische Bau der Kirchenstühle um die Kanzel den Blick. Die Grabmonumente, darunter das des berühmten Admirals Tromp, haben keinen Kunstwerth.

2. Die neue Kirche, auf dem Markte, günstig gelegen, und mit einem hohen, aber schwerfälligen, ganz von Steinen erbauten Thurm, ist bedeutend länger, sonst aber in gleichen Verhältnissen *) gebaut, und eben so zum jetzigen Gebrauch entstellt.

Im Chor ist das große Monument Wilhelms von Oranien. Eine Säulenhalle von grauem und schwarzem Marmor, in ziemlich würdigen architektonischen Verhältnissen, nur entstellt durch die auf Todtenköpfen ruhenden Pyramiden, und die buntfarbig ausgelegten Wappen, umgibt den Sarg und die Bildsäulen.

Leyden.

1. Sanct Pancratius. Nicht völlig vollendet, denn das Hauptschiff, vorn mit einer ungeschmückten Mauer geschlossen, hat nur vier Säulenweiten und ohne Zweifel mehr erhalten sollen. Es ist dreischiffig; die Abseiten bedeutend breiter als die Hälfte des Mittelschiffs (bekanntlich bei den

*) Hauptschiff 16, Seitenschiff 14, Säulenweite 8, Kreuzschiff 16 (jedoch außer einer daran gebauten Seitencapelle). Länge des Schiffes 9 Intercolumnien, des Chors 5, zu welchem hier wieder der Umgang kommt.

gothischen Kirchen in Deutschland und Frankreich das gewöhnliche Maß); der Raum zwischen den Säulen genau die Hälfte. Dann das Kreuzschiff von der Breite des Hauptschiffs (so daß der mittlere Raum, wo beide Schiffe einander durchschneiden, Quadrat ist). Hierauf der Chor, anfangs drei Säulenweiten in der Richtung des Hauptschiffs und mit gleichen niedrigern Abseiten, dann der Schluß, außerhalb dreiseitig aus dem Achteck, wieder auf Säulen ruhend, um welche die Abseiten als Umgang fortgesetzt sind. Im Vordertheile der Kirche sind die Mauern des Hauptschiffs auch in der Höhe unvollendet, nur bis zu der der Abseiten geführt, und mit Balken gedeckt. Auch die übrigen sonst vollendeten Theile haben hölzerne Gewölbe. Die Säulen sind durchweg rund, auf hohen achteckigen Basen, mit einem runden, durch zwei Reihen von Eichenblättern verzierten, oben an der Plinthe achteckig markirten Capitäl. Auch das Aeußere ist weniger geschmückt als unsere gothischen Kirchen, was freilich das Material, nicht natürlicher, sondern gebrannter Stein, größtentheils bedingte. Nur die Façaden der Kreuzseiten sind reich und geschmackvoll mit Steinarbeiten verziert, besonders die nördliche, welche von der Höhe der Burg den schönen Anblick gewährt. Die Thüre mit einem breitgezogenen Spitzbogen (dem sogenannten Eselsrücken, wie er in gothischen Gebäuden besonders des fünfzehnten Jahrhunderts nicht selten ist) gedeckt; darüber verticale gradlinige Leisten, bis zu dem hohen, den ganzen Raum bis zum Giebelfelde ausfüllenden Fenster, mit einer reichverzierten Rose im Innern des Spitzbogens. Das Giebelfeld selbst ist durch drei Fenster von ungleicher Höhe, unter welchen eine verbindende Galerie, vollständig ausgefüllt. Zwei runde Thürmchen dienen der Façade als Strebepfeiler. Unter den vielen in Backsteinen gebauten Kirchen des nördlichen Hollands kommt nicht leicht eine so geschmackvoll und reich verzierte Façade vor. Namentlich ist die Ausfüllung des Giebelfeldes, welche hier durch die freie Galerie und die Fenster so genügenden Wechsel von Licht und Schatten hat, ge-

wöhnlich dürftig mit den leeren zwecklosen, oben durch Spitzbogen verbundenen Leisten bewirkt, die wie eine Copie die Bedeutung des Originals verfehlen.

2. Sanct Peter, die größte Kirche der Stadt und eine der schönsten des Landes. Die Verhältnisse sind ähnlich, nur daß sie fünfschiffig ist. Doch übersteigt auch hier die Breite, selbst der äußern Abseiten, die Hälfte von der des Hauptschiffs (11 : 19). Die tragenden Rundsäulen gleichen den oben geschilderten. Der Durchmesser des Stamms in den Säulen der äußern Reihen hat ungefähr zwei Drittel von denen der innern. Die Wirkung der Perspective wird hiedurch eine andere, indem dem Blick durch die doppelten Säulenreihen, die auf jedem Schritte nach dem Chore zu neue malerische Durchsichten geben, eine Mannichfaltigkeit gewährt wird, welche der Ansicht gegliederter Bündelpfeiler wenigstens gleichkommt, aber freilich nicht die Einheit der Perspective ersetzt. Auch hier sind hölzerne Gewölbe. An dem mittlern Quadrate, dem Durchschnittspunkte des Kreuzschiffs mit dem Langschiffe, sind statt der Rundsäulen, Pfeiler mit Halbsäulen, welche aber nicht bis zum Gewölbe fortgeführt sind, und daher eine Unterbrechung des Baues verrathen. Das Aeußere ist schmucklos und unbedeutend. Der Thurm der Westseite, 1512 eingestürzt, ist durch einen kleinern ersetzt. Die neueste Beschreibung der Stadt *) gibt die Erbauungszeit auf 1121 an, die der Pancratiuskirche auf 1280. Beide scheinen ihrer Ausführung nach nicht älter als das vierzehnte Jahrhundert. Nach andern Nachrichten ist die Pancratiuskirche 1315, die Peterskirche 1321 geweihet. (S. Delices des Pays-bas. Liège 1769. Tom. 5. p. 17.) Die in ältern Nachrichten erwähnte Frauenkirche ist abgebrochen.

*) Guide ou Descr. hist. et topogr. de la ville de L—n 1786. Alterthümer hat der Verfasser sich nicht gerade zum Gegenstande gemacht.

Im Haag.

Die meisten Kirchen sind neuer und haben kein Interesse. Zwei gehören der Zeit des gothischen Baues an. Beide haben Rundsäulen und hölzerne Gewölbe. Die groote Kerk ist ein Gebäude von bedeutender Masse, mit kleinern Abseiten und Chorumgang, äußerlich wenig verziert. Die Klosterkirche, nicht freistehend, hat Abseiten von der Höhe des Mittelschiffs. Nur ihr vorderer Theil dient zum kirchlichen Gebrauche. Beide Kirchen haben das Eigenthümliche, daß die Zwischenräume der Säulen ungewöhnlich groß, der Breite des Hauptschiffs gleich sind, wodurch dann freilich bei der Nüchternheit des ganzen Baues der letzte Rest von Perspective und damit von Form und Schönheit verschwindet. So hat die große Kirche in ihrem Langschiffe nur drei Intercolumnien, von denen sogar das mittlere noch breiter ist, als die beiden andern und als das Hauptschiff *). Bei so breiten, wüsten Räumen hat man denn nicht weiter zu bedauern, daß sie durch Stühle aller Art verbaut und entstellt sind, und selbst die Sitte der niederländischen Reformirten, sich mit bedecktem Kopfe und ohne irgend ein Zeichen der Ehrfurcht zum Gottesdienste einzufinden und der Predigt beizuwohnen, so auffallend sie uns Deutschen an sich immer ist, wird durch das kahle, nicht bloß schmuck-, sondern geschmacklose Aussehen der Kirche vielleicht weniger anstößig.

Die Kirche in Scheveningen, ebenfalls sehr groß, hat ähnliche Verhältnisse, obgleich sie erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts gebaut ist.

---

*) Breite des Hauptschiffs 20 Schritte, des Seitenschiffs 10, der Säulenweiten 20 und 21. Im Chor 4 Intercolumnien zu $5\frac{1}{2}$ Schr. und außerdem 4 den Polygonabschnitt bezeichnende Säulen.

Siebenter Brief.

Antwerpen. Sonntag.

Als mich heute Mittag die Vorbereitung des Mahles vom Schreibtische auf das Verdeck trieb, schifften wir schon auf der Schelde, und Bergen op Zoom wurde gezeigt bei der noch immer seeähnlichen Breite des Stroms in bedeutender Entfernung, aber dennoch eine wohlthätige Erscheinung gegen das trübe Einerlei des Wassers. Dieß war aber auch wieder für eine lange Zeit alles Sehenswerthe unsers Weges, und wir konnten uns ohne Gefahr der Versäumniß zu Tische setzen. Bald trieb uns aber zum Vortheil des Kochs die erhöhte Hitze wieder auf das Verdeck. Endlich nach zwei langweiligen Stunden wurden wir in der Ferne die Spitze des Antwerpener Doms gewahr. Zwei bejahrte Engländerinnen erhoben sich schnell aus ihrer unbeweglichen Stille, um auf der äußersten Prora die nahende Stadt zum Protokoll ihres Zeichenbuches zu nehmen, und wir Andern folgten. Mehr und mehr stieg der gewaltige Thurm hervor, bald erkannten wir schon den Kreis der hellen, neuen Häuser am Ufer, mehrere alte Kirchen, und spitze, ausgezackte Giebel zeigten sich dahinter, endlich ließen sich die Bäume des Hafenspazierganges und die Menschenmenge unterscheiden. Dann noch einmal durch eine Wendung gegen das „Haupt von Flandern," die kleine Festung des andern Ufers, gerichtet, sahen wir den Landungsplatz vor uns. Der bekannte zitternde Ton des neben der Maschine vorbeigetriebenen Dampfes gab das angenehme Zeichen des erreichten Ziels, und bald durchbrachen wir mit Hülfe der stämmigen Träger das Gedränge sonntäglicher Spaziergänger, welche die Neugier am Ufer aufhielt. Schon die ersten Schritte in den Straßen zeigen, daß man nicht mehr in Holland ist. Hier hat man keine Canäle mit Baum-

reihen, keine Spiegelfenster mit den lauschenden, neugierigen Frauen, nicht die weite Aussicht in gerade Straßen und auf wohl erhaltene, dunkle Gebäude von reinlichen Backsteinen; statt dessen geht man durch vielfältig gebogene, meistens schmale Gassen, zwischen alten Giebelhäusern, die verfallen, oder doch neben den Spuren früherer Pracht zerbrochene Fenster und andere Zeichen der Vernachlässigung blicken lassen. Mögen Sie spotten, aber ich kann nicht läugnen, daß ich diese altväterischen Gassen freudig begrüßte und selbst ihre Wendungen und Winkel, ihre verfallenen Häuser mit Vergnügen betrachtete, herzlich froh, wieder aus der einförmigen, neuen Welt der Canäle auf einen historischen Boden gelangt zu seyn.

Es war etwa fünf Uhr, als wir im weit entfernten Gasthofe ankamen, ein Sonntag, und daher selbst meiner Gewissenhaftigkeit zu spät, um noch einen Angriff auf die Alterthümer des Ortes zu machen. Darum schloß ich mich an drei Engländer an, bejahrte, treuherzige Country-Gentlemen aus Lincolnshire. Zwei von ihnen waren zum ersten Male auf dem festen Lande; der dritte, von einer frühern Reise her in Antwerpen bekannt, machte unsern Führer. Morgen Mittag wollten sie ihre genau berechnete Reise fortsetzen und daher sogleich zum Beschauen des Merkwürdigsten schreiten. Die Kathedrale, die großen Wälle und die Bassins erhielten nach dem Urtheil des Erfahrenen den Vorzug, und mir waren diese Extreme genehm, um einen allgemeinen Ueberblick der Stadt zu gewinnen. Freilich blutete mein Herz, als ich den köstlichen Dom in dem schnellen englischen Wanderschritte durcheilen mußte. Doch ich war stark in der Resignation und ging weiter.

Die Stadt ist in ihren sehr verschiedenen Haupttheilen leicht übersichtlich, obgleich eine durchgehende Hauptstraße fehlt. Im Mittelpunkte, um den Dom herum, liegen ziemlich nah bei einander mehrere große Plätze. Die „grande place," unregelmäßig, aber mit dem Rathhause und von bedeutenden alten, hochstöckigen Häusern umgeben; die „place verte," der

ehemalige Kirchhof des Doms, jetzt ein freundlicher Spaziergang mit der Aussicht auf den alten Thurm; endlich die „place de Meir," mit großen palastartigen Gebäuden in modernem Style.

Diese hellen Punkte im Plane der Stadt trennt vom Strome und den schönen Quais ein Labyrinth von verwickelten, engen Straßen, über deren Alterthümlichkeit ich mich zwar anfangs freuen, in ihren Windungen aber nachher nicht finden konnte. Dieß ist der älteste, jetzt von den höhern Ständen verlassene Theil der Stadt, in dem Schiffer hausen und was zu ihrem Gewerbe gehört, „nautae atque caupones." Auf der andern Seite jener im Mittelpunkte gelegenen Plätze ziehen sich nach den noch ziemlich entfernten Thoren nicht ganz so alte, auch nicht ganz so unregelmäßige Straßen hin, welche, da auch die Börse in diesem Stadttheile liegt, von den reichern Kaufleuten zu ihren Wohnungen gewählt werden. Neue geschmackvolle, größere und kleinere Häuser, durch deren offene Flügelthüren freundliche Gärten, Säulenhöfe, oder zierlich angelegte, mit Blumen besetzte und mit Teppichen belegte Treppen sich zeigen, geben hier neben niedrigen Häusern oder Gartenmauern, über welche Bäume herüberragen, manchmal einen ganz pittoresken Anblick, der an toscanische Städte, etwa an Pistoja, erinnern konnte. Indessen sind die bessern Gebäude vereinzelt und im Ganzen auch diese ungleich und dünn bewohnten Straßen nicht erfreulich.

Von diesem Stadttheile zu unserm zweiten Ziele, den Wällen, führte der Weg durch lange, öde Straßen. Erst in der Nähe des Thors trat lautes Leben an die Stelle jener Einsamkeit, fröhliches Brabanter Leben. Wir kamen an Estaminets, wie man die Bierhäuser mit einem französischen, hier sehr zu Ehren gekommenen Worte benennt. Weit in die Straße hinein waren Stühle und Tische gesetzt, und eine bunte Menge von Leuten verschiedener Stände, Bürger und Soldaten, Männer und Frauen, erfreute sich mehr oder weniger laut an dem edeln Gerstentranke. Die Frauen des Mit-

telstandes tragen eine Haube, die ohne weitere Form oder Verzierung sich eng an den Kopf anschließt und auf beiden Seiten anliegend, aber nicht gebunden, mit rundgeschnittenen Backentheilen, oft in sehr zierlichen Spitzen herunterfällt. Jugendlichen zarten Zügen gibt diese Tracht eine zierliche Strenge, die Heiligkeit einer Novize. Was stände aber solchen Gesichtern nicht gut! Nur freilich sind sie überall nicht häufig, und hier wenigstens nicht häufiger als an andern Orten, da die Frauen mit der Fülle und Größe der Holländerinnen die Lebhaftigkeit der Französinnen und die rothe Gesichtsfarbe der Deutschen vereinigen. Bei den Männern ist keine Spur nationeller Tracht, und auch die Frauen haben außer dem Häubchen nur die schwarze, noch immer spanisch benannte Mantilla; alles Uebrige ist neuerer Sitte. In andern Städten ist der weibliche Kopfputz in der Bürgerclasse durch seine Kostbarkeit erhalten, weil das werthvolle Erbstück nicht ungenützt bleiben darf. Hier aber ist kein Metall, das auf die Erbin übergeht, sondern diese weiblichen Legitimen haben nur das Recht eines wohlkleidenden Putzes behauptet.

Endlich hatten wir das Thor erreicht, und genossen auf der äußern Brücke den Anblick der wohlerhaltenen, kolossalen Wälle und Gräben. Der bereis'te Britte hatte seine Landsleute richtig beurtheilt, wenn er ihnen diese zweite Merkwürdigkeit besonders empfahl; ihr Staunen kannte kein Maß. Freilich ist ihre Insel schon längst hinter hölzernen Mauern, wie jene Männer von Athen, gesichert, und bedarf solcher Befestigung nicht, während unsere neueste Kriegskunst von der Ehrfurcht vor derselben, wenigstens vor hohen Wällen um große Städte, längst zurückgekommen ist. Auch hier ziehen sich neue kleinere Werke in erheblicher Entfernung um den unbeholfenen riesengroßen Wall herum. Der Eifer meiner Gefährten gestattete ihnen aber nur rückwärts zu sehen und meinen geringen englischen Sprachschatz durch allerlei Fragen über Befestigungswerke in Anspruch zu nehmen, die ich auch in der Muttersprache nicht beantwortet haben würde. Zum Glück rettete

mich ein anderer Gegenstand, den ich entdeckte und ihrer Aufmerksamkeit empfehlen konnte, die gewaltige Menschenmasse, die sich in einer vorstädtischen Straße weiter unten in einiger Entfernung bewegte.

Wir eilten hinunter. Es war Kirmes. In allen Häusern tönte rauschende Musik, und die breite Straße war mit sitzenden und wandernden Gästen dicht besetzt. Wir wagten uns in das Gedränge der wohlgekleideten, gemächlich wogenden Menge und steuerten geschickt durch die mit steinernen Bierkrügen schwer beladenen Tische zu dem Gerüste eines Bänkelsängerpaares, das die Geschichte der Judith und des Holofernes vor der gemalten Tafel in rauhem, flamländischem Dialekte nach der wohlbekannten Melodie des Krambambuli-Liedes absang. Leider halfen meine kurzen Studien des Holländischen hier nichts, und ich konnte nicht errathen, durch welche zwischen die Verse eingestreute Witze das alte Weib mit den eisernen Zügen so schallendes Gelächter hervorbrachte. Wir arbeiteten uns weiter in das Innere eines Tanzsaales, wo die Paare zum Contretanz angetreten standen, und eine der Musikantinnen (denn Weiber hatten dieß Geschäft übernommen) den wichtigen Punkt der Pränumeration des Tanzgeldes berichtigte. Vor den Thüren hatten wir Alles ziemlich ruhig gefunden, hier ging es desto lauter und stürmischer her. Manches schwarze Auge blitzte aus dem vollen, bacchantisch glühenden Gesichte unter der weißen, fliegenden Haube, und sonntäglich geputzte Gäste mischten sich mit zerlumpten Gestalten zu Gruppen, die Teniers nicht unwürdig gewesen wären. Vorzüglich ergötzte mich der Wirth mit dem Vollmondsgesichte, dem besten Zeugnisse für die Nahrhaftigkeit seines Bieres, wie er in der Hitze des Tages mit weit entblößter, rother Brust und hochaufgestreiften Hemdärmeln, schweißtriefend mit seinen Gästen zankte, ohne sie, die seine Gutherzigkeit wohl kennen mochten, besonders zu erzürnen. Er erinnerte lebhaft an meinen ehrlichen Freund Jan Steen von Leyden. Mit mäßigen flämischen Stößen erreichten wir glück-

lich das Freie und bald das Stadtthor, und wanderten auf den Wällen, zwischen der Häusermasse und der fruchtbaren Ebene die Blicke theilend, den weitesten, aber angenehmsten Weg nach den berühmten großen Bassins. Diese gewaltigen Werke haben bekanntlich, wie so manche andere Schöpfungen aus Napoleons Weltherrschaft, nie ihm, sondern erst der spätern Generation, unter ganz andern, als den von ihm vorausgesehenen Umständen, Früchte getragen, und dadurch seinen phantastischen Planen den Schein einer großartigen prophetischen Bedeutsamkeit gegeben. Erst die Verbindung mit Holland hat den Jahrhunderte lang unterdrückten Handel Antwerpens wieder belebt, dem diese beiden großen Granitbecken nun dienen. Zeugen dieser Handelsblüthe waren die große Zahl bearbeiteter Schiffe in dem einen, und befrachteter in dem andern Bassin, über welche meine brittischen Begleiter Ihnen viele sachverständige Bemerkungen mittheilen könnten, nicht ich. Daneben ist noch ein Denkmal der ersten Blüthe des hiesigen Handels erhalten, nicht viel weniger kolossal, ein ungeheures Lagerhaus der deutschen Hanse, wie die Inschrift sagt: Domus Hansae teutonicae (1568), in den kräftigsten Formen jener Zeit. Auch dieß wird vielfältig benützt, und so muß der alte Flor der Hansestädte mit Napoleons Kriegsplanen zusammenwirken, um das neue Antwerpen zu heben.

Der lange Sommertag war beendet, und in den großen Estaminets, welche in einem Halbkreise zwischen beiden Bassins gebaut sind, zündete man schon die glänzende Erleuchtung an. Wir widerstanden aber weislich der Lockung, uns zu den Feiernden niederzulassen, und mühten uns ab, die Sehne jenes Bogens, den unser Weg auf dem Walle beschrieben hatte, in den dädalischen Gassen bei einbrechender Nacht zu finden. Selbst der Bewanderte meiner brittischen Gefährten, der in der Sicherheit seines Ortssinnes jeden Führer verschmäht hatte, verlor in diesen Irrgängen den Muth. Irrgänge in jedem Sinne, denn es war die Gegend seemännischer Freude. Rauschende Musik und wildes Jauchzen tönte aus den erleuch-

teten „Nachthäusern;“ tobende oder taumelnde Matrosen und lockende Mädchen umschwärmten uns, und nach manchen vergeblichen Fragen waren wir steuerlosen Schiffer herzlich froh, einen bereitwilligen Mann zu finden, der uns durch diese Klippen auf die rechte Straße zum Gasthofe geleitete.

Doch genug, denn schon wieder ertönt das heut im Kirmestaumel gehörte Krambambuli-Lied, dießmal nicht aus dem Munde eines Bänkelsängers, sondern vom hellen Glockenspiele des Kirchthurms und bedeutet — Mitternacht.

Achter Brief.

Antwerpen.

Als ich neulich den „Epilog meines holländischen Lebens" hielt, versprach ich mir und Ihnen, daß Reise und Berichte nun einen schnellern Gang annehmen würden. Fast scheint es aber, daß ich mich täuschte. Zwar vergingen mir hier die ersten Tage in jener schwelgenden Anstrengung des Schauens, der man sich an einem an Kunstschätzen reichen Orte so leicht hingibt. Aber als der Kreislauf vollendet war, folgte auf diese erste Periode des dunkeln Genusses eine zweite der ordnenden Betrachtung, die leider wieder unverhältnißmäßig sich ausdehnt und Ihre Geduld auf neue Proben setzen wird.

Hier bin ich nun gar von mehreren Seiten in Anspruch genommen. Was ich von einheimischer Malerei, besonders von Rubens hier kennen lerne, zieht mich sehr an, und es dämmert mir daraus ein Verständniß über manche historische Erscheinung entgegen, das ich sonst vergebens suchte. Dann aber fesselt mich die Schönheit der Gebäude, besonders des Doms, und erweckt andere, nicht minder ausgedehnte Betrachtungen, und diesen werde ich mich, da das Architektonische bei mir (wie in der Geschichte bei den Völkern) am schnellsten reift, schon zuerst hingeben müssen, was mir auch bei Ihnen vortheilhaft seyn mag, da bei der Gelegenheit vielleicht manches Dunkle in meinem vorigen Briefe Erläuterung finden dürfte. Wohl wünschte ich, diese Betrachtungen so lebendig wiedergeben zu können, wie sie sich mir darboten, als ich in den hohen Hallen des Doms stundenlang umherging; allein jeder Versuch dazu würde mißlingen, und so will ich mich begnügen, Ihnen die Resultate vorzulegen, besserer

Uebersicht halber schon in Abschnitte getheilt. Vorher aber, um Sie auf meinen Standpunkt zu führen, eine Einleitung.

Vorzugsweise fesselte das Innere des Doms meine Aufmerksamkeit. Die Perspective des Hauptschiffes schien mir von so bezaubernder Wirkung, die Durchsicht von verschiedenen Standpunkten so mannichfaltig und reizend, wie in keinem andern Gebäude. Das Aeußere dagegen ist eher schwer: es hat weder die Anmuth und den Reichthum des Kölner oder Straßburger Münsters, noch die einfache Würde etwa des Doms zu Chartres oder der Marburger Kirche. Bald beschäftigte mich die Frage, woher diese auffallende Ungleichheit des Aeußern und Innern. Anfangs suchte ich nach Gründen in der Geschichte des Baues. Der Bilderstурm mag manches Bildwerk vernichtet haben; die Ausschmückung des Aeußern ist theilweise unvollendet geblieben. Allein die Stellen, wo jenes gestanden haben könnte, lassen keinen großen Reichthum vermuthen; und der Chor und die Kreuzarme sind vollendet, und dennoch nicht minder breit und lastend. Auch eine bedeutende Verschiedenheit der Zeit des äußern und innern Ausbaues kann nicht statt gefunden haben, und die Herstellung der Kirche in neuester Zeit (in der Revolution war sie verwüstet worden) kann wohl aufgeräumt und geordnet, aber nicht die Formen verändert haben.

Während ich dieß erwog und mich vergleichend an andere gothische Kirchen erinnerte, überzeugte ich mich, daß auch bei andern eine ähnliche Ungleichheit des Aeußern und Innern bemerkbar ist, wenn auch nicht leicht so groß wie hier. Da, wo das Innere einfach, ernst, regelmäßig und gesättigt erscheint, ist das Aeußere mehr reich, heiter, kühn und strebend; und wenn dieß durch schöne würdige Verhältnisse wirkt, ist jenes oft lastend und ungefällig. Ich fand zuletzt, daß in der That die Vollendung beider Theile fast nie in gleichem Maße erreicht ist, und es schien mir sogar zwischen beiden fast ein Gegensatz statt zu finden. Indem ich den Gründen hievon nachging, mußte ich mich auf genauere Prüfung der

einzelnen Formen und Glieder einlassen, und mir ihre Bedeutung erklären. Ich rief mir daher zurück, was ich darüber von den Architekten gelernt hatte. Allein ich fand bald, daß der Standpunkt, von dem sie die Details betrachten, der der Zweckmäßigkeit, mich hier nicht fördere. Zwar ist es gewiß, daß in dem Reiche ruhender Ordnung, welches die Architektur darstellt, nichts ohne Zweck seyn darf. Allein schon im Einzelnen gibt es für jeden Zweck mehrere Mittel, und noch weniger führt die Kette von Zwecken und Mitteln zu einem festen Endpunkte. Der letzte Zweck liegt immer außerhalb dieser Sphäre, im Reiche der Schönheit.

Ueber diese aber sich zu verständigen, ist bei der Baukunst von besonderer Schwierigkeit, weil hier nicht, wie in den andern Künsten, die Vergleichung mit dem wirklichen Leben aushilft. Man begnügt sich daher gewöhnlich mit ganz allgemeinen Bezeichnungen, die eigentlich nur das Gefühl des Betrachtenden, nicht die Sache selbst aussprechen, wie Erhabenheit, Würde u. dgl.; oder man findet sich mit den Angaben des Maßes, der Symmetrie und der Proportionen ab, die doch nur das Materielle treffen, nie zum geistigen Verständniß führen. Zu diesem kann man vielmehr nur gelangen, wenn man, ohne die Maßverhältnisse und das Technische zu scheuen, zugleich auf die geistig charakteristischen Züge eingeht. Dabei darf man aber die einzelnen Theile und Glieder nicht, wie es im ersten Eindrucke auf das Gefühl geschieht, bloß im Ganzen wahrnehmen, sondern man muß sie auch unabhängig anschauen, um ihre besondere Bedeutung zu empfinden, und darnach ihr Verhältniß zum Ganzen zu würdigen. Dann wird man erkennen, daß diese Theile nicht bloße Massen mit numerischen, sondern Körper mit ästhetischen und in gewissem Sinne ethischen Verhältnissen sind. Freilich ist das Reich der Architektur das einfache und ruhige, in welchem kein Einzelnes ein selbstständiges Daseyn hat, aber es ist das Vorspiel der belebten Welt, in welchem das Ganze dennoch wieder auf einzelnen Gliedern beruht, und diese,

wenn auch nicht um ihrer selbst willen, sondern nur für die Schönheit des Ganzen, den Schein der Selbstständigkeit an sich tragen. Wie sich nun dieser Schein an ihnen darstellt, wie sie kräftiges und angestrengtes oder leichtes und heiteres Bestehen aussprechen, wie sie mechanisch als tragend oder symmetrisch durch Beziehung auf andere Glieder sich unterordnen, dieß muß am Einzelnen betrachtet werden, wenn man den Charakter des Styls und des einzelnen Gebäudes verstehen will.

Dieß mag als Einleitung dienen, um Sie darauf vorzubereiten, daß ich manches Detail, selbst manche Zahlenbestimmungen nicht umgehen kann, und daß Sie Geduld und Nachsicht in mehr als gewöhnlichem Maße brauchen werden.

Verschiedenheit der Schönheit des Innern und Aeußern im Allgemeinen.

Auch im Innern ist keine architektonische Schönheit ohne individualisirte Glieder. Der Reiz, welchen die bloßen Grund- und Höhenverhältnisse dem Saale oder Gemache geben, beruht nur in einem Relativen, in der Vergleichung mit andern Räumen oder in der Beziehung auf gewisse Lebenszwecke. Der Raum selbst kann bequem, angenehm, auch großartig imponirend, nie eigentlich schön seyn. Ein äußerer Schmuck der Wand mit metrischen oder arabeskenartigen Gestalten oder mit Bildwerk ändert darin nichts; eigentlich architektonische Schönheit entsteht erst, wenn die Wände sich gliedern, wenn einzelne, individualisirte Theile heraustreten und sich wieder zum Ganzen verbinden. Allein diese Sonderung der Glieder muß sich im Innern auf mildere Weise zeigen, als an der Außenseite des Gebäudes. Hier ist die Kraft, welche das Ganze zusammenhält, die eigentliche Bestimmung des Gebäudes als innerer nicht sichtbarer Kern vorausgesetzt; die Einheit des Ganzen ist daher nicht gefährdet, wenn sich die Theile der Peripherie derber und selbstständiger ausbilden.

Sie müssen es sogar, denn am hellen Tageslichte bedarf es stärkerer Züge; was hier erscheint, darf an voller, abgerundeter Körperlichkeit den Dingen der umgebenden Natur nicht allzuweit nachstehen.

Schon aus dieser ersten Bemerkung folgt, daß die antike Architektur weniger fähig war, auch ein schönes Inneres zu schaffen, da sie für die einzelnen Glieder, wenigstens für die bedeutendern, nur die selbstständigen und harten Formen, den Kreis oder die gerade Linie kannte. Es war daher nicht bloß die religiöse und häusliche Sitte der alten Welt, welche das Innere ihrer Gebäude unbedeutend machte, sondern auch ihr Formensinn.

Allein die Wand mit ihren architektonischen Gliedern bedingt zwar den Charakter, sie ist aber noch nicht das Innerste selbst; dieß entsteht erst durch den Reflex aller Seiten in der Mitte des Ganzen und bleibt immer ein Ideelles, Unkörperliches. Die nächste und einfachste Form für diesen Reflex ist die Kreisgestalt, und sie ist auch die einzige, in welcher die Alten, wiewohl in späterer Zeit, nach der Schönheit des Innern wirklich gestrebt haben. Auch an ihr machen wir aber wieder die Erfahrung der Antinomie des Innern und Aeußern, denn auch in den antiken Formen steht das Aeußere des runden Tempels an Schönheit dem des gradlinigen weit nach. Denn gerade weil jeder Punkt der Peripherie sich deutlich und fühlbar auf die Mitte bezieht, scheint das Ganze sich von dem übrigen Daseyn abzuschließen, sich zu individualisiren, und strebt dadurch nach einer Bedeutung, die sich in dem allgemeinen, selbstlosen Reiche der Architektur nicht ausdrücken läßt. Für das Innere dagegen ist der Kreis wirklich die vollkommenste Form, allein nicht die schönste; denn Schönheit setzt Mannichfaltigkeit, Gleichheit und Ungleichheit voraus, hier aber fällt Alles in einen unterschiedslosen Punkt zusammen. Dieß Innere ist daher ein Dürftiges, Todtes; es ist nicht um seiner selbst willen da, sondern wirklich nur der Reflex der Außenwände. Darum wird

uns

uns das Pantheon im Innern, so schön es in seiner Art ist, wenigstens wenn wir es als christliche Kirche betrachten und so die Forderungen unseres Gefühls nicht unterdrücken, immer kalt und seelenlos erscheinen; denn die Mitte des Innern, die Seele des Ganzen, ist hier zusammengeschrumpft, ganz in den Körper aufgegangen. Die höhere Gestalt des Innern ist daher nicht der Mittelpunkt, sondern die Mittellinie, die Perspective, die, weil sie unendlicher Verlängerung und Theilung fähig ist, der Bewegung des geistigen Lebens näher entspricht.

Bedingungen der Perspective im Allgemeinen.

Fragen wir weiter, was die Schönheit der Perspective ausmacht, so folgt schon aus dem anfangs Gesagten, daß die einfachen mathematischen Verhältnisse der Breite, Höhe und Tiefe nicht entscheiden, daß sie vielmehr selbst durch den Charakter des Ganzen bedingt sind, der seinerseits vorzüglich von der Gestaltung der Glieder abhängt. Unterscheiden wir aber diese zunächst, je nachdem in ihnen die horizontale oder verticale Gestalt vorherrscht, so können wir im Allgemeinen jene als weniger vortheilhaft für die Perspective bezeichnen. Denn da die Betrachtung hier auf die eine Richtung, nach der Tiefe, beschränkt ist, so sind die Linien, welche den Blick in derselben leiten, überflüssig; stärkere, bedeutend vortretende horizontale Theile wirken sogar nachtheilig, indem sie die Einheit, die hier gerade anschaulich seyn soll, unterbrechen und abgesonderte Massen bilden. Im Aeußern ist dieß wieder umgekehrt; denn die Einheit ist da hinlänglich gesichert durch den Gegensatz des Gebäudes gegen die natürlichen Umgebungen und durch die Voraussetzung des innern Kerns, und die horizontalen Glieder treten hier der Richtung des Betrachtenden mit Charakter und Kraft entgegen. Dem Innern entsprechen dagegen verticale Glieder, da sie die Anschauung der Form nicht unterbrechen, weil die Nöthigung zu stark ist, ihr aber dennoch selbstständig entgegen treten, und so Mannichfaltigkeit gewähren.

Jede horizontale Linie ist daher unvortheilhaft, namentlich wirkt schon die gerade Decke durch die Winkel, welche sie mit den Wänden bildet, nachtheilig; sie wird dadurch zu einer abgesonderten Masse, die auf der Mittellinie, in der doch das Leben der Perspective ruht, erdrückend lastet. Es bedarf daher des Gewölbes; nicht des Tonnengewölbes, das in seinem tragenden Sims ebenfalls Parallelen für die Mittellinie gibt und dadurch in größern Räumen ermüdet, sondern eines Gewölbes, das keinen fortlaufenden Träger, sondern nur Stützen in entfernten Ruhepunkten hat, des Kreuzgewölbes. Ehe ich aber näher auf dieses eingehe, bedarf es einer Verständigung über den Unterschied zwischen Säulen und Pfeilern.

Auch wenn die Säulen kein horizontales Gebälk mehr tragen, sind sie für das Innere nicht geeignet, sie sind nur scheinbar verticale Glieder, ihrem Wesen nach horizontal, wenigstens wenn sie die antiken Verhältnisse der Stellung und der Form behalten. Diese Verhältnisse aber bedingen einander nothwendig und lassen sich nicht trennen.

In der antiken Säulenreihe müssen die Zwischenräume gering seyn, und mit der Stärke des Säulenstammes in festem Verhältnisse stehen. Man erklärt dieß von dem Standpunkte der Zweckmäßigkeit aus durch ihre Beziehung auf das Gebälk, welches sie tragen, indem sie da nicht weiter entfernt seyn dürfen, als daß die tragende Kraft von jeder Säule bis zur nächsten reiche. Dieß hängt nun zwar von der Beschaffenheit des Materials ab; allein da nicht bloß die Gefahr selbst, sondern auch der Schein der Unsicherheit vermieden seyn soll, so darf auf ungewöhnliche Haltbarkeit nicht gerücksichtigt, ein gewisses Mittelmaß der Entfernung nicht überschritten werden. Auch hier gibt freilich wieder die Zweckmäßigkeit nicht die letzte Antwort. Der Holzbalken gestattet weitere, der Steinbalken erfordert engere Säulenstellung; warum dieser als der gewöhnlichere anzusehen, läßt sich nicht sagen, und dennoch wird man einverstanden seyn, daß die engere, also auf den Steinbalken passende Säulenstellung des

griechischen Baues schöner ist als die weite der Etrusker, die mit dem Holzbalken zusammenhing.

Nicht die Zweckmäßigkeit, sondern die Schönheit macht die engen, der Stärke des Säulenstammes proportionirten Intercolumnien nöthig. Die Theile des Gebäudes müssen harmonisch seyn, die Säule darf dem Gebälke nicht zu hart widersprechen; sie muß, obgleich aufrecht stehend, eine Spur des Horizontalen an sich tragen; aus den einzelnen Säulen muß eine fortlaufende Reihe werden. Diese Reihe hat zwar in Säulen und Intercolumnien Theile, aber Theilbarkeit ist gerade das Gesetz der Linie; nur darf die Theilung nicht zur Trennung werden. Säulen und Zwischenräume dürfen nicht gleichgültig und beziehungslos auf einander folgen, sie müssen durch ein inneres Verhältniß unter einander verbunden seyn. Die Säulen müssen sich gleichen, und auch die Räume zwischen ihnen eine Fortsetzung dieser Gleichheit seyn. Die Anordnung der griechischen Architektur, nach welcher die Größe der Intercolumnien von dem Durchmesser der Säule abhing, war daher nothwendig, und auch die Gränzen dieses Maßes lassen sich im Allgemeinen leicht erkennen. Denn eine bloße Wiederholung der Breite des Säulenstammes würde nur eine todte, arithmetische Gleichheit hervorgebracht haben; der Zwischenraum, weil er anderer Bedeutung wie die Säule war, mußte dieß auch in seinem Maße aussprechen, und als der leichtere auch freier und weiter erscheinen. Er mußte daher eine Vervielfachung des Säulenstammes, in vollen oder in Bruchverhältnissen, immer aber eine so geringe enthalten, daß das Auge den Zusammenhang und den harmonischen Rhythmus längerer und kürzerer wechselnder Glieder leicht empfinden konnte.

Auf der andern Seite liegt aber auch in der Gestalt der Säule die Nothwendigkeit, sie zu solcher rhythmischen Reihe zu verketten. Man hat es gewagt, sie, wie kein anderes architektonisches Glied, allein und als ein Selbstständiges aufzustellen, und dadurch gezeigt, daß man wegen ihrer gerundeten, vollkommenen Gestalt glaubte, sie wie ein Lebendes, Individuelles behandeln zu dürfen. In der That nähert sie

sich der Form des Individuellen, ist der Repräsentant desselben im Reiche der Architektur; aber sie ist nicht das vollkommene Individuelle, und man bemerkt den Mangel, so wie man sie aus dem Ganzen herausnimmt. Sie ist nur das Individuum der Menge, nicht das heroische; sie darf nur in der Mehrzahl auftreten. Aber eben weil sie sich der selbstständigen Gestalt nähert, ist das Gefühl geneigt, sie als gesondert zu betrachten, und ihre Verbindung im Bauwerke muß eine enge seyn, wenn sie nicht die Empfindung des Ungenügens und der Vereinzelung hervorbringen soll. Sie muß daher auch in dieser Beziehung in die geschlossene Reihe treten.

Der wesentlichste Unterschied der Pfeiler von den Säulen besteht nun eben in ihrem ganz andern Verhältnisse zu den Zwischenräumen. Wenn die horizontalen Linien des Gebälks fortfallen, wenn statt dessen das Kreuzgewölbe angewendet wird, das nicht in der ganzen Tiefe, sondern nur in einzelnen Punkten der Stützen bedarf, dann entstehen zwischen den Pfeilern weite Räume, welche nicht unmittelbar von der Stärke derselben abhangen, und statt durch ein deutliches Verhältniß sie zu verbinden, sie vielmehr von einander trennen. Von einer Säulen*reihe* ist nicht mehr die Rede; in der Linie, in welcher die Pfeiler stehen, sind vielmehr die Zwischenräume das Bedeutendere. Sie ist daher nicht mehr die deutliche, materielle, wie in der Säulenreihe, sondern vielmehr eine unausgefüllte, nur gedachte Linie, in welcher die Pfeiler einzelne Abschnitte bilden. *) Diese weite Stellung wirkt denn aber auch in so weit zurück, daß die runde Form nicht für den Pfeiler angemessen ist, da sie, wie wir oben sahen, eine enge Stellung bedingt.

Oben fanden wir schon, daß die Säule wegen ihrer vollern Gestalt weniger für das Innere gehöre; jetzt können wir

*) Säule und Pfeiler verhalten sich wie antikes Metrum und Reim, jenes die fortlaufende gegliederte Form abwechselnder Längen und Kürzen, dieser die überraschende Wiederkehr des Gleichen nach einer scheinbaren Unterbrechung.

noch aus einem andern Grunde schließen, daß sie im Innern sich zum Pfeiler umwandeln muß, weil sie nämlich als Säule nothwendig eine Reihe in jenem obigen Sinne erfordert. Eine solche eignet sich in der nahen Verbindung der einzelnen Stämme, die gleichsam in geschlossenem Gliede stehen, für das Aeußere sehr wohl, indem sie hier dem Betrachtenden das Bild eines kräftigen gesunden Wesens gibt, das zwar frei gegliedert, nicht ängstlich vermauert, aber doch vollkommen einig und ganz ist. Wenn dagegen im Innern zwei so geschlossene Reihen einander gleichsam kriegerisch gegenüberstehen, so ist die Einheit, auf die es hier ankommt, gebrochen, und die Symmetrie ist ein zu schwaches Band, sie wieder herzustellen. Dieß zeigt sich sogleich daran, daß beide Säulenreihen in ihren Verhältnissen gar keinen Grund für ihre Entfernung von einander bieten. Die Symmetrie bleibt dieselbe, wie nahe oder entfernt sie sind, aber eben deßhalb entsteht durch sie auch niemals ein recht lebendiges und innig durchdrungenes Ganzes. Ueberdieß fehlt im Innern schon der Standpunkt für die Betrachtung der Säulenreihe. In der Perspective geben diese eng verbundenen, wenig verschiedenen Säulen und Räume eine bloß numerische und daher einförmige Folge. Um aber die Reihe in der vollen Harmonie des regelmäßigen Wechsels zu überschauen, wie es im Aeußern der Herantretende kann, ist man stets zu nahe, so daß einzelne Säulen in unverhältnißmäßiger Größe erscheinen.

Gerade umgekehrt sind Pfeiler für das Aeußere des Gebäudes unpassend, weil der Blick des Beschauers, statt an einer festen Gestalt zu haften, sich in den offenen, beschatteten Räumen wie in eine dunkle Innerlichkeit verlieren, und so das Bild eines krankhaften, unvollendeten Wesens erhalten würde. Im Innern dagegen gewährt dieser Mangel entschiedene Vortheile. Denn die Linie der Pfeiler, eben weil sie so wenig körperlichen Zusammenhang hat, nur durch getrennte Punkte bezeichnet, mithin ideale, mathematische Linie ist, gibt sich uns als etwas Unselbstständiges, als die bloße Gränze der Fläche zu erkennen. Die Linien beider Seiten

scheinen dem in der Mitte stehenden Beschauer, eben weil sie in sich haltungslos sind, zusammenzufallen, und machen dadurch die Einheit der Fläche fühlbar. Noch mehr als von der ganzen Linie gilt dieß von jedem der einzelnen durch die Pfeiler gebildeten Abschnitte. Die Intercolumnien sind nur Glieder der eng verketteten Reihe; die Symmetrie mit der gegenüberstehenden Reihe trifft daher nur das Ganze und bringt keinen nähern Zusammenhang hervor; hier aber, wo Raum und Pfeiler unter sich durch kein festes Gesetz verbunden scheinen, wirkt die Gleichheit der Verhältnisse auf beiden Seiten freier, das Auge verbindet die entsprechenden Pfeiler, sieht in ihnen die Linie bezeichnet, welche die Seitenlinien durchschneidet, und hat also mit der Grundlinie eine abgeschlossene Fläche. Bei den Säulenreihen entstehen diese Flächen schon deßhalb nicht, weil die Intercolumnien zu klein sind, und nur einen schmalen Streifen, eine plumpe, verbreitete Linie bilden würden, die wir, obgleich sie im mathematischen Sinne eine Fläche ist, im ästhetischen nicht dafür anerkennen könnten. Der Abstand der Pfeiler dagegen, weil er zu der Breite des Raumes in einem viel näheren Verhältnisse steht, erscheint geeignet, gleichsam ebenbürtig, mit ihr für einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt sich zu verbinden, und also eine wahre Fläche zu bilden. Die Pfeiler bezeichnen daher nicht bloß Abschnitte der Seitenlinien, sondern Abschnitte in der Fläche des sogenannten Raumes, und dieser besteht aus mehreren gleichen, auf einander folgenden Flächen.

Durch diese Gliederung des ganzen innern Raums hat die Perspective eine sehr viel tiefere Bedeutung gewonnen. Während sie zwischen Säulenreihen oder Wänden als die einfache Mittellinie erscheint, auf welche die Seitenwand in jedem Punkte gleichmäßig wirkt, haben wir hier das Gefühl, daß das Ganze nicht nur Eine Fläche, sondern aus mehreren zusammengesetzt ist; wir empfinden daher auf jener einfachen Mittellinie die Rückwirkung dieser sich son-

dernden Flächen, sehen gleichsam die Mittelpunkte derselben darauf hervortreten.

Eine Fläche wahrnehmen setzt voraus, daß man die Seiten in Verhältniß zur Mitte setzt, sie in dieser zusammenführt, und die Mitte wieder zu den Seiten zurückführt; schon darin ist eine geistige Bewegung enthalten. Die Anschauung mehrerer auf einander folgenden gleichen Räume bringt dazu noch unwillkürlich die Vergleichung und Verbindung der mehreren Mittelpunkte, deren wir uns bewußt werden. Die Betrachtung einer solchen Perspective ist daher ungleich reicher, als die jener einfachen Mittellinie; sie gibt schon das Gefühl mannichfaltiger, sich bedingender Verhältnisse und aufgelöst'er Widersprüche, etwas Lebendiges, Seelenhaftes, und daher des Innern Würdiges.

Anfangs betrachtete ich die Säulenreihe als eine nothwendige Folge der horizontalen Richtung des Gebälks, die Pfeiler als eine Folge einer andern Bedachung, namentlich des Kreuzgewölbes. Jetzt sehen wir, daß horizontales Gebälk und Säulen nothwendig verbunden sind, und daß sie gemeinschaftlich dem Aeußern zusagen, der Pfeilerbau aber dem Innern vorzugsweise entspricht. Da indessen beide abweichende Systeme nicht in einem Gebäude verbunden werden können, und Aeußeres und Inneres jedesmal im Einklange stehen müssen, so sind durch diesen relativen Gegensatz zwei verschiedene Style bezeichnet, einer, in welchem der Geist des Aeußern, einer, in dem der des Innern vorherrscht. Der Pfeilerbau, auch abgesehen vom Kreuzgewölbe, mußte sich daher ausbilden, sobald nur die Neigung zu einer Baukunst aufkam, in welcher das Innere Befriedigung gewähren sollte. Er ist daher nicht Folge des Kreuzgewölbes, sondern Vorbereitung für dasselbe.

Das Kreuzgewölbe.

Erst durch dieses wird, was in dem Verhältnisse der Pfeiler nur angedeutet war, volle Wirklichkeit. Hier zeigt

es sich deutlich, daß der Raum zwischen den Pfeilern besondere Flächen einschließt; jene geistige Bewegung, die wir eben in der Wahrnehmung der Fläche enthalten fanden, ist hier körperlich dargestellt. Denn die Gurten, welche von den Pfeilern ausgehen und im Schlußsteine des Gewölbes zusammentreffen, bezeichnen sowohl die Augenlinie des Ganzen als auch die einzelnen Flächen, welche in ihnen concentrirt sind. Und da nun dieselbe Bewegung, welche im Grundrisse enthalten, im Gewölbe dargestellt ist, so vereinigen sich beide sichtbar, das Ganze gibt sich als in sich verbundener Körper zu erkennen. Aber weil zunächst wiederum die einzelnen entsprechenden Flächen des Grundrisses und des Gewölbes sich verbinden und erst durch sie das Ganze sich gestaltet, so stellt sich dieß nicht in ruhiger Vollendung, sondern nur im beständigen Proceß der Ausbildung einzelner selbstständiger Theile und des Uebergehens derselben in das Ganze dar. Hiedurch sind wir in Wahrheit in das Innere versetzt, wo nicht bloß die vollendete Gestalt, sondern die gestaltende Kraft selbst in ihrem lebendigen Schaffen sichtbar ist. Die Seele dieses Lebens aber ist das Kreuzgewölbe, denn indem seine sich schneidenden Gurten stets von den Seitenwänden zur Mitte hinstreben und hier in der Spitze eines Dreiecks sich vereinigen, fassen sie die beiden Seiten in der durch die Schlußsteine angedeuteten Mittellinie zusammen; indem aber die einzelnen hervortretenden Punkte dieser Linie als Spitzen der Dreiecke stets wieder auf die Abschnitte der Seitenwände, als ihre Grundlinien hinweisen, scheinen sie die Seitenlinien gleichsam auszuströmen, sich in sie aufzulösen. So entsteht ein beständiges Uebergehen aus dem Innern, Ideellen zu dem wirklich Begränzenden, und eine Rückkehr von diesem zu jenem, ein pulsirendes organisches Leben.

Das Lebensprincip beruht also nicht in den Verhältnissen des Ganzen, sondern in den einzelnen Räumen, welche, sich wiederholend, jenes hervorbringen. Hieraus folgt ein anderer bemerkenswerther Unterschied zwischen der an-

tiken und christlichen Architektur. In jener ist das Verhältniß der Breite und Tiefe des Ganzen ein mehr oder weniger feststehendes, und entscheidet über den Charakter des Gebäudes. In den gothischen Kirchen aber, wenn sich auch ein gewisses Mittelmaß dieser Verhältnisse angeben läßt, hat es keine solche innere Nothwendigkeit, sondern ist im Wesentlichen nur eine Folge der natürlichen Gränzen menschlicher Kraft und daher in roher Unbestimmtheit geblieben. In vielen Fällen würden wir durch Hinzufügen eines Kreuzgewölbes die Tiefe vergrößern können, ohne den Charakter des Gebäudes zu ändern. Dieser wird vielmehr durch die einzelnen Abtheilungen bestimmt, und das Verhältniß, was in *ihnen* statt findet, also zunächst das zwischen der Breite und dem Pfeilerabstande, ist gleichsam die Mutter aller übrigen Verhältnisse. Dieß ist daher auch ziemlich feststehend, ändert sich nicht zufällig, sondern bei einzelnen Bauten nur ausnahmsweise, wo die Bestimmung des Gebäudes etwas Ungewöhnliches erforderte, im größern Maßstabe aber nur bei ganzen Nationen nach ihrer geistigen Verschiedenheit.

Der Pfeilerabstand.

Völlig übereinstimmend ist der gothische Bau aller Länder darin, daß der Pfeilerabstand nicht größer seyn dürfe, als die Breite des perspectivischen Raumes, namentlich des Mittelschiffes der Kirchen. Der Grund ist leicht einzusehen. Denn die Breitenlinie, auf welcher wir stehen, ist der natürliche Maßstab für die weiteren Verhältnisse, und im Pfeilerbau ist daher die erste Wahrnehmung, die wir machen, eine unwillkürliche Vergleichung mit dem nächsten Pfeilerabstande. Finden wir diesen schon größer als die Breite, erreichen wir vermittelst ihrer seinen Endpunkt noch nicht, so haben wir in diesem ersten Abschnitte schon ein Unmeßbares, in gewissem Sinne Unendliches, und gehen also nicht darüber hinaus. Aus demselben Grunde, welcher bei den griechischen Gebäuden diese längliche Form noth-

wendig machte, weil sie ein untheilbares Ganzes darstellten, ist sie bei den Bogenstellungen des gothischen Baues nicht anwendbar.

Zunächst scheint sich das Verhältniß der Gleichheit von Breite und Tiefe zu empfehlen, denn sie bilden so ein Quadrat, und diese vollkommenste aller geradlinigen Figuren könnte am meisten berechtigt seyn, die Mutter der übrigen Verhältnisse zu werden. Allein diese Vollkommenheit hat auch die Wirkung zu isoliren, sie gibt den Charakter des in sich Abgeschlossenen und Befriedigten, und weis't daher nicht auf die Fortsetzung der Perspective hin. Das angemessenste Verhältniß ist vielmehr, wenn der Pfeilerabstand kleiner ist als die Breite, so daß diese, als das Maß, bei der unwillkürlichen Vergleichung darüber hinaus greift, also schon in die folgende Fläche hineinführt und das Auge dadurch bis zum Ende in fortschreitender Bewegung erhält. Am deutlichsten läßt sich auch hier am Kreuzgewölbe erkennen, wie dieß Verhältniß das bewegende ist. Denn da in den Gurten, welche von den Pfeilern nach dem Schlußsteine hinführen, und auf der Grundlinie des Pfeilerabstandes ein Dreieck bilden, jenes pulsirende Leben des Ganzen sich ausspricht, indem sie von den Seiten nach der Mitte und von dieser wieder zurückführen, so ist der Winkel am Schlußsteine der Ausdruck dieser Bewegung. Je größer und stumpfer er wird, desto träger scheint diese treibende Bewegung, je spitzer, desto schneller und schärfer. Ist der Pfeilerabstand der Breite gleich, so werden auch die vier Dreiecke, welche ihre Spitze im Schlußsteine haben, gleich, und das Auge erkennt daher nicht an ihnen unmittelbar ihre verschiedene Bedeutung. Sind dagegen die nach den Wänden zu geöffneten Dreiecke kleiner und mehr zugespitzt, so erscheinen die beiden andern als die trägere Masse, dem Ganzen angehörig, mit dem es in der breiten Grundlinie zusammenhängt, und in das jene andern schärfern Gestalten keilförmig eindringen und elastisch repulsirt werden.

Diese vortheilhaftere Pfeilerstellung ist auch in den Län-

dern, in welchen die Baukunst des Mittelalters vorzugsweise blühte, durchgängig angewendet; die Breite des Schiffes ist überall bedeutend größer als die Entfernung der Pfeiler. Nur die italienischen Kirchen gothischen Styls machen eine Ausnahme; in ihnen ist beides völlig oder doch fast gleich, und bildet daher ein vollkommenes Quadrat*) oder doch ein wenig davon abweichendes Viereck. Gewiß liegt aber auch hierin der bedeutendste Grund, daß die Perspective dieser Kirchen, weit entfernt den Eindruck der nordischen zu machen, uns gewöhnlich kalt läßt.

Der Styl der andern Länder hat nur wenige Abweichungen, indem der Pfeilerabstand immer kleiner ist, als die Breite, ohne jedoch an ein in allen Fällen wiederkehrendes Zahlenverhältniß gebunden zu seyn. Häufig liegt das Verhältniß von Eins zu Zwei zum Grunde, aber immer durch mancherlei Nebenrücksichten modificirt, so daß der Pfeilerabstand gewöhnlich etwas mehr beträgt, als die Hälfte des Mittelschiffes, manchmal aber auch weniger. In Deutschland ist er meistens größer, so daß er sich auf zwei Drittel oder drei Viertel und einige Male noch höher stellt. In Frankreich und besonders in England herrscht dagegen das kleinere Maß vor.

Die nähere Bestimmung der einzelnen Fälle ist keineswegs willkürlich; sie hat zunächst einen historischen Charakter. In den ersten Basiliken waren die Säulen, wenn sie auch schon nicht selten Bogen statt des geraden Gebälks trugen, nicht viel weiter entfernt, als in der antiken Architektur. Allmählich nahm die Entfernung zu, indessen nur unbewußt und langsam, und selbst als die Kreuzgewölbe aufkamen und eine weitere Stellung erforderten, ging man doch in den meisten Gegenden nur schüchtern über die hergebrachten Dimensionen hinaus. In Italien und in Deutsch-

*) Wie in den Domen zu Florenz, zu Arezzo und in St. Petronio zu Bologna. Der Mailänder Dom ist eine Ausnahme in Italien, da er auch in dieser Beziehung die deutsche Regel befolgt.

land suchte man sogar in nicht wenigen Fällen das Neue mit dem Alten zu verbinden, indem man zwischen die Pfeiler, welche die Gurten des Kreuzgewölbes stützten, auf jeder Seite noch einen Pfeiler einschob, der nun kein Gewölbe, sondern nur die Mauer trug, und mittelbar die tragenden Pfeiler verstärkte. Hiedurch war denn im Grundrisse die durch das Gewölbe motivirte Entfernung auf die Hälfte zurückgebracht und die Zahl der Pfeiler verdoppelt. In Frankreich und England blieb man dem Alten getreuer, doch so, daß es eine völlig verschiedene Bedeutung erhielt.

In den Bauten des frühern Mittelalters trug nämlich die enge Pfeilerstellung zu dem ernsten, fast trüben Charakter bei. Das Gewölbe erschien durch die verhältnißmäßig größere Breite bei geringer Höhe und schwacher Beleuchtung schwer, und die einfachen, niedrigen Pfeiler waren daher in ihrer häufigen Wiederkehr die gedrückten, aber sichern Träger der Last. Das Ganze gab den Eindruck einer schwerfälligen, aber doch würdigen Haltung.

Später, als das Gewölbe höher, die Beleuchtung stärker und mannichfaltiger geworden, und die Pfeiler zwar nicht schwächer waren, aber doch, weil in viele leichte Glieder getheilt, weniger belastet schienen, gewann auch ihre Wiederholung eine andere Bedeutung. Jetzt stellten sie sich nicht mehr wie nothwendige Träger, sondern als der Ueberfluß des Reichthums, als angehäufte Mannichfaltigkeit und Kraft dar.

Wie die enge, gibt auch die weite Stellung unter andern Umständen einen ganz verschiedenen Charakter; bei geringer Höhe und bei wenig gegliederten Pfeilern wird sie ernst, aber auch leicht kalt, gespreizt und matt erscheinen, während sie, wenn beides zunimmt, nur den Ausdruck voller Reife und Entfaltung gewährt.

Dieß ergibt schon, daß hier die Verhältnisse des Grundrisses bei weitem nicht so entscheidend für den Charakter des Ganzen sind, als in der antiken Architektur. Denn in dieser zeigt z. B. eine gewisse enge Säulenstellung entschieden

einen frühen dorischen Bau an, und ergibt daher schon alle Consequenzen für die Höhe der Säulen, die Gestalt des Gebälkes u. s. f., mithin im Wesentlichen den Charakter des Gebäudes. Damit hängt es zusammen, daß noch die spätere, römische Architektur die verschiedenen, historisch entstandenen Style als eben so viele Gattungen behandeln, und nach ihrem (wiewohl etwas modernisirten) Charakter ihre Anwendung für verschiedene Zwecke und namentlich für die Tempel verschiedener Götter vorschreiben konnte. In der germanischen Architektur dagegen war eben deßhalb der historische Fortschritt von der engern zur weitern Stellung keineswegs so fest, obgleich im Ganzen vorhanden. Und eben so wenig war später, als man schon mit vollem Bewußtseyn nach der Bestimmung jedes einzelnen Gebäudes verschiedenen Ausdruck suchte, eine feste Regel für die Wahl der Verhältnisse des Grundrisses zu geben. Auch hier hatte also die antike Welt Gattungscharaktere, wo in der christlichen individualisirte Erscheinungen vorkommen, welche nur bedingte Anwendung der Regeln leiden. Dieser Unterschied wird auch auf unsere Betrachtung dieser Architektur Einfluß haben. Ungeachtet des nothwendigen Unterschiedes zwischen Individuum und Gattung können wir in der alten Welt weit eher als in der modernen die Einzelnen, die Menschen sowohl als die Kunstwerke, charakterisiren, durch allgemeine Bezeichnungen und Anschauungen verständlich machen. Bei allen Gestalten christlicher Zeit dagegen erscheint uns dieß fast als ein Unrecht; jedes Einzelne verlangt seine besondern Rücksichten. Allein eben so sehr ist es ein Unrecht, wenn man (wie es neuerlich oft genug, und zwar praktisch und unbewußt noch mehr als in Theorien geschehen ist) nur dieses Individuelle anerkennen will, und es dadurch aller allgemeinen Geltung beraubt, das Zufällige und Unbedeutende am höchsten zu stellen droht. Auch von unserm Gegenstande gilt dieß, und mag dazu dienen, meine Art der Betrachtung zu rechtfertigen. Denn während Einige ein allzubestimmtes charakteristisches Princip, entsprechend jenen an-

tiken Gattungsbegriffen, für die Baukunst des Mittelalters gesucht haben, sind sie auf bloß technische oder auf abenteuerliche, mathematisch mystische Gründe zurückgekommen, und haben dadurch die meisten Andern bestärkt, sich mit Zurückstoßung jeder allgemeinen Regel bloß in Einzelheiten zu verlieren. Das Richtige aber möchte seyn, bei dem Einzelnen und der Auffassung des bestimmten Kunstwerkes sich der Regel, zugleich aber auch bei dieser sich bewußt zu seyn, daß sie nur eine relative Geltung habe.

Der Antwerpener Dom.

Darum mag ich denn nun, nachdem wir uns über dieß Allgemeine verständigt, zu dem Werke, von dem ich ausging, zurückkehren. Im hiesigen Dome nämlich ist die Stellung der Pfeiler mehr als in irgend einer andern Kirche diesseits der Alpen (so viel mir bekannt) ausgedehnt. Sie beträgt (von der innern Seite des Pfeilers von Kern zu Kern gerechnet) fünf Sechstel der Breite des Hauptschiffes, nähert sich daher den italienischen Verhältnissen, und es ist auffallend, daß dennoch die Perspective von so ausgezeichneter Schönheit ist. Manche Gründe erklären es indessen, warum diese mehr als gewöhnliche Spannung hier nicht den Eindruck von Leere und Kälte wie in andern Fällen macht. Schon die gewaltigen Dimensionen des ganzen Gebäudes bedingen eine größere Ausdehnung dieser Linie nicht bloß *im* Verhältnisse, sondern *des* Verhältnisses selbst. Denn sie ist, als der erste Abschnitt der Tiefe, der Maßstab für dieselbe, und darf nicht zu oft vorkommen, wenn sie als Maß klar seyn soll; auch würde die optische Verkleinerung für die entfernten Bogen, wenn sie in gewöhnlichem Verhältnisse wären, zu stark wirken. Für die große Tiefe war aber auch eine größere Höhe mit größern Verbindungsbogen erforderlich, welche bei gewöhnlichem Maße des Abstandes gedrängt oder allzu steil und scharf erscheinen müßten. Dessen ungeachtet würde die große Oeffnung zwischen den Pfeilern, besonders bei den ersten, unserm Stand-

punkte nächsten Bogen, nachtheilig wirken, wenn nach gewöhnlicher Anordnung sich unmittelbar an das Hauptschiff die Abseiten mit den Wänden und Fenstern oder doch mit den durch Wände abgetheilten Capellen anschlössen, weil dann jeder Bogenraum die eine und gleiche Lichtmasse zeigte. Hier dagegen ziehen sich doppelte Seitenschiffe und außerdem ein freier, durch keine Zwischenmauern unterbrochener Gang für die Capellen dem Hauptschiffe parallel, so daß eigentlich sieben Schiffe sind; jede Oeffnung bietet daher ein mannichfaltig beleuchtetes Bild von mehreren Pfeilern in verschiedener Entfernung mit ihren sich schneidenden Bogen, und gibt so statt des Eindrucks der Leere, den eines reichen reizenden Wechsels. Der Raum ist gefüllt, und seine Weite wird daher nach anderem Verhältnisse als gewöhnlich gemessen.

Hiezu kommt aber noch besonders die Form der Gliederung an Pfeilern und Wänden. Wenn die Pfeiler stärker vortreten, und ihre einzelnen Theile kräftiger profilirt sind, so geben sie größere Gegensätze von Licht und Schatten, wodurch für den Beschauer im Mittelschiffe die Zwischenräume dunkler und dadurch tiefer und bedeutender erscheinen. Sind dagegen die einzelnen Glieder weniger getrennt, die Pfeiler selbst weniger vortretend, so hält der Schatten das Auge weniger auf, wenn es von einem Pfeiler zum andern geht; die Entfernung scheint daher kleiner, als in andern Fällen, und kann also ohne Nachtheil größer seyn. In diesem Sinne ist auch hier im Dome die Gliederung behandelt. Alle starken Unterbrechungen sind vermieden; die Pfeiler sind höchst schlank, sie bestehen nur aus gerundeten Stäben, reinen Fortsetzungen der Gewölbrippen, die nicht in Halbsäulen oder Pilasterecken übergehen. Nur das mittelste dieser Glieder hat ein kleines kaum bemerkbares Capitäl, während die andern zarte Stäbe sind, die wie springende Wasserstrahlen am Pfeiler bis zur Höhe ungebrochen aufsteigen, die Rippen des Gewölbes oder Verbindungsbogen bilden und eben so sich wieder senken. Sie haften daher

nicht an einem Pfeiler, sondern gehören stets zweien an; dadurch aber scheint jeder Pfeiler, da er nur aus solchen Stäben besteht, seinem Wesen nach in die benachbarten Pfeiler überzugehen, so daß das Auge kein Getrenntes wahrnimmt, sondern sanft von einem zum andern gleitet.

Auch der Obertheil des Schiffes, der Raum über den Verbindungsbogen der Pfeiler und unter den Fenstern, gibt hier nicht, wie so häufig, den Anblick einer breiten, leeren Wand. Nicht selten, besonders in französischen Kirchen, hat man ihn durch eine Gallerie von kleinen Säulen und Pfeilern angefüllt, hier statt dessen durch eine einfache Verzierung senkrechter Stäbe, welche an Zahl und Entfernung den Abtheilungen der Fenster entsprechen und mit diesen durch dazwischenliegendes, rosenartiges Flechtwerk verbunden sind. Auch diese Zwischenwände und mit ihnen die Fenster bestehen daher, wie die Pfeiler, aus verticalen Gliedern, und führen das Auge in der sanften Bewegung, die durch die Pfeiler entsteht, weiter fort.

Alles Einzelne, jene pulsirende Bewegung der Gurten des Gewölbes, jene von Pfeiler zu Pfeiler geschwungenen Stäbe, jene zarten, einander verwandten, in zahlloser Menge folgenden Glieder, leitet dem Ziele zu; dennoch hat jeder Theil seine eigenthümliche Grazie, aber indem er sie entwickelt, geht er schon in einen andern über, und das Ganze gibt so das Bild eines alle Theile durchdringenden Lebens.

Diese Bewegung des Ganzen ist zunächst eine gerade Linie, hat daher die Kraft unendlicher Verlängerung und also in sich selbst kein Princip des Endes. Vielleicht würde es auch großen Reiz geben, das innere Erzittern bis ins scheinbar Uendliche fortgehen und in sich verklingen zu lassen, aber dieser musikalische, etwas zweideutige Reiz gehört nicht in das klare, bewußte Reich der Architektur. Der Fortgang muß also unterbrochen werden. Dieß geschieht durch das Kreuzschiff, das durch seine größere Breite und durch die vollere Beleuchtung ohne obere Wände sich von den Hallen des Schiffes unterscheidet. Seine Breite ist der

des

des Mittelschiffs gleich, es bildet also da, wo es sich mit diesem schneidet, in der Mitte des Kreuzes, ein Quadrat und endet so das Princip der Unruhe und des Strebens, das in den vorhergehenden Feldern war, indem es an Stelle jener kürzern Seitenlinie die Grundlinie setzt, von welcher die Bewegung ausging. In unserer Kirche tritt dieser Schluß mit dem sechsten Pfeiler, also nach fünfmaliger Wiederholung jener Grundlinie ein. Allein dieß Quadrat zeigt sich vom perspectivischen Standpunkte im Langhause aus nur als Lichtmasse ohne bestimmte Gränzen, und bildet also einen zu schroffen Gegensatz gegen das dunkle, aber mannichfaltig belebte Schiff. Es ist daher nur vorbereitend auf den wahren Schluß, der nun im Chore folgt. Hier wiederholt sich anfangs die Bewegung des Hauptschiffs, aber gleich in noch zarteren Verhältnissen, in kleineren Zwischenräumen, also mit deutlicherer Neigung beider getrennten Seiten und Pfeilerreihen zu einander, welche sie denn auch bald zusammenführt. Ich sprach schon neulich von den verschiedenen Formen des Chorschlusses. Der Schluß in Polygonseiten ist schon darum so schön, weil er nicht, wie die gerade Wand, willkürlich abschneidet, sondern die innere Bewegung selbst sich in sich abschließen läßt, was bei dem Gange, den sie im Kreuzgewölbe genommen hat, nicht im Halbkreise, sondern nur in geradlinigen Brechungen harmonisch geschehen kann. In dieser Kirche aber, wo überhaupt alle Uebergänge weicher sind, sind auch die Polygonseiten nicht mehr vollständig sichtbar; es ist vielmehr die (wie ich schon neulich erwähnte, vorzugsweise französische) Form beobachtet, nach der der Chor noch von einem Umgang von Capellen umgeben ist, so daß für den Beschauer im Langhause nicht feste Mauern, sondern einzelne Pfeiler den Polygonschluß bezeichnen, gerade so, wie im vordern Theile der Kirche die Seiten des Schiffes. Dadurch vollendet diese Form die Wirkung; denn wie in der Gliederung Alles leicht, ideell erschienen war, so gestaltet sich nun der ganze Raum des Mittelschiffs mit dem Chor vollkommen

als ein Innerstes, das überall noch nicht einmal den Anfang der äußern Schranken, sondern noch weitere, vermittelnde Räume zeigt.

Fast nicht minder schön als die Perspective des Hauptschiffs ist die Durchsicht durch die Hallen in die Nebengänge. Denn die Reihen paralleler Pfeiler, welche die sieben Schiffe trennen, geben auf jedem Standpunkte ein anderes Bild, das durch das wechselnde Spiel des Lichts an den zarten Gliedern und durch die sich mannichfaltig verschlingenden Wölbungen immer aufs Neue fesselt. Bei gleicher Breite der Schiffe und gleicher Stärke der Pfeiler würde die Mannichfaltigkeit einförmig werden, hier aber wirkt sie durch den lebendigen, beziehungsvollen Wechsel der Verhältnisse und durch die unvergleichliche Anmuth der einzelnen Theile, wie die Mannichfaltigkeit der Natur, die nie ermüdet. Die Seitenschiffe sind sämmtlich von halber Höhe des Hauptschiffs; die Breite dagegen wechselt so, daß das erste Seitenschiff, von der Mitte her, ungefähr drei Fünftel, das zweite zwei Fünftel der Breite des Hauptschiffs hält, das äußerste Kapellenschiff aber minder größer, und zwar noch größer als jenes erste ist. Daher sind denn auch die Pfeiler zwischen den beiden Seitenschiffen noch bedeutend schlanker, als die in der äußersten Reihe, welche ein breiteres Gewölbe zu tragen haben. Bei der Durchsicht durch die Arkaden des Hauptschiffs geht das Auge daher an Pfeilern und Gewölben von den stärksten über die schlankesten, zu mittlern Verhältnissen fort, die Beleuchtung aber wechselt umgekehrt, indem das Hauptschiff weniger scharfes Licht hat, als die Capellen, die Nebenschiffe aber nur von beiden und also noch sanfter beleuchtet sind, so daß auch hier statt eines einförmig abnehmenden, ein belebtes, organisch gegliedertes Verhältniß eintritt.

Auch die einzelnen Nebenschiffe, nicht in diagonaler Durchsicht, sondern in perspectivischer Richtung, sind sehr reizend. Sie sind ungewöhnlich schmal, da die Breite des kleinern nicht die Hälfte, die des größern nicht zwei Drittel des Pfeilerstandes erreicht, während dieser sonst in der Regel

jenen nur um Weniges übersteigt, oft ihm gleichkommt. Sie scheinen daher hoch und gedehnt und geben sich deutlich als Verbindungen der größern Räume zu erkennen, von denen sie ihr schwaches Licht erhalten. Der größeren beider Abseiten entspricht der Umgang des Chors, und die Perspective führt theils auf eine Capelle, theils auf die Wendung dieses Umganges, wo er sich hinter das Innere des hohen Chors zieht, und bleibt daher eigentlich ohne Schluß, in ein noch Unbekanntes einführend. Die äußern Nebenschiffe aber leiten den Blick nur bis zur entgegengesetzten Wand des Kreuzschiffes, und zwar hier gerade auf zwei der schönsten Bilder von Rubens, deren gewaltige hell beleuchtete Gestalten in diesen bei geringer Breite gigantisch hohen, beschatteten Hallen einen würdigen Zugang und einen mächtigen Rahmen erhalten.

Bei einem so vollendeten, nach einem festen Grundplane durchgeführten Kunstwerke sollte man bestimmte Nachrichten über die Entstehung erwarten. Allein wie gewöhnlich haben auch hier die Localschriftsteller nur Nachrichten über die Stiftung kirchlicher Würden und Stellen, nicht aber über die Errichtung des gegenwärtigen Gebäudes. Schon im Jahre 1101 war diese Kirche durch den frommen Gottfried von Bouillon mit einer nach den damaligen Begriffen höchst kostbaren Reliquie beschenkt worden, und es wird daher schon damals ein angemessener Tempel bestanden haben; auch findet sich die Nachricht eines im Jahre 1124 erbauten Portals. *) Allein Alles, was wir jetzt sehen, wahrscheinlich sogar das Fundament der gegenwärtigen Structur, muß aus späterer Zeit herrühren, da namentlich die weiten Pfeilerabstände dem Rundbogenstyle ganz unangemessen sind. Nur über den Bau des Thurms haben wir bestimmte Kunde, daß er seit 1422 durch Hans Amel angefangen und bis ins folgende Jahrhundert fortgesetzt sey. Nach dem Style des übrigen Gebäudes würde man nicht darüber absprechen, wenn auch zweifeln dürfen, daß es erst damals entstanden, und aus technischen Gründen kann

*) Guicciardini aus den Notizen des Petrus Aegidius.

man für wahrscheinlicher halten, daß der Thurm (obgleich er allerdings als gewaltiger Strebepfeiler für die Haltbarkeit der Gewölbe mitwirkt) erst nach ganz vollendetem Gebäude, in seiner neuen Gestalt errichtet ist, so daß das Hauptgebäude etwa im vierzehnten Jahrhundert entstanden seyn dürfte.

Welches aber auch das genaue Datum sey, so gibt der Styl Gewißheit, daß es nicht einer frühen, sondern der reifsten Zeit des gothischen Baues angehört; es ist nicht mehr die strenge Schönheit des Phidias, sondern die weiche Grazie des Praxiteles und Lysippus.

Die Antinomie des Aeußern und Innern.

Schon oben bemerkte ich, daß die Schönheit des Innern Anforderungen mache, welche der des Aeußern entgegen wären, und daß, weil Uebereinstimmung beider Theile ein unerläßliches Erforderniß ist, daraus verschiedene Style entständen, in welchen bald das Eine, bald das Andere vorherrsche. Jetzt können wir wahrnehmen, daß dieß nicht eine zufällige Schwäche der Architekten, sondern daß es der nothwendige Gegensatz ist, in welchem sich diese Kunst in ihrer historischen Entwickelung unablässig bewegt.

Die griechische Architektur hatte nur Formen für die äußere Gestalt; für das Innere fehlten sie ihr so ganz, daß man bei größern Tempeln, wo der innere Raum etwas bedeutender werden sollte, ihn, ohne Bedachung, wie einen offenen Hof ließ. In späterer Zeit, bei römischer Anwendung, änderte sich dieß; die Formen wurden schlanker, weicher, mannichfaltiger und zogen sich allmählich in das Innere hinein. Schon hier zeigte sich aber die Wirkung jener Antinomie. Je mehr Tempel, Paläste, Thermen in ihren innern Räumen verherrlicht wurden, desto mehr verlor das Aeußere. Es zeigte entweder einfache, durch ihre Masse imponirende, aber schwere Wände, wie schon das Pantheon, oder es erhielt zu weichen, leichten, unpassenden Schmuck. Der Verfall der antiken Kunst war die Vorbereitung für den Basilikenstyl der ersten christlichen Kirchen, in denen die Tendenz

zur Perspective sich schon entschieden aussprach. Umgekehrt, wie in den griechischen Tempeln hatte hier das Aeußere alle Bedeutung verloren; es stellte nicht mehr die großen Massen der Kaiserzeit dar, sondern nur schmucklose Mauern, ein Bild christlicher Zurückgezogenheit.

Im Einzelnen blieben dagegen die hergebrachten Formen, besonders Säulen und Balken, aber sie waren in einer langen Uebergangsperiode dem Mißverständnisse und der Willkür hingegeben, bis aus diesem Schwanken das erste germanische System, der vorgothische Styl, der des Rundbogens, hervortrat. Hier waren die Grundzüge im neuen Geiste völlig ausgebildet, aber das Einzelne entsprach ihnen noch nicht überall; daher geschah es, daß, wenigstens in einigen Fällen, die Antinomie wieder im entgegengesetzten Sinne wirkte, daß Kirchen entstanden, welche im Aeußern durch die klaren Gestalten der verschiedenen Haupttheile des Gebäudes jene bedeutsame, kirchliche Schönheit haben, die Friedrich Schlegel sehr glücklich als die sideriſche bezeichnet hat, während ihr Inneres, obgleich freilich schon näher die vollendete Perspective vorbereitend, dennoch kalt, schwer und gespreizt erscheint. Die wesentlichen Gestalten des christlichen Systems traten hier theils noch jugendlich herbe und nackt heraus, und eigneten sich dadurch weniger für eine weiche Innerlichkeit, theils aber hatte man die Formen der alten Welt mit geringen Abänderungen noch beibehalten. Die Balken waren zwar überall schon den Bogen gewichen, aber manches Andere, namentlich die Säule, war geblieben; freilich bald nicht mehr wirklich tragend, sondern nur dem Scheine nach, aber für den Schein zu derb, als bloßer Theil des Innern zu kräftig und selbstständig. Das Bestreben mußte sich also unwillkürlich darauf richten, den hergebrachten Formen immer mehr zu entziehen, sie leichter, schlanker und gefügiger zu machen, bis endlich Ganzes und Theile völlig verschmolzen waren.

Dieß geschah durch die neue Gestalt, welche die Architektur in den Meisterwerken des dreizehnten Jahrhunderts

erhielt. Aber auch diese Revolution erstreckte sich anfangs nicht gleichmäßig auf Inneres und Aeußeres. Wenn wir das Innere der ersten und schönsten Gebäude dieses Styls mit dem mancher der edlern des vorgothischen vergleichen, so finden wir ungeachtet eines merklichen Fortschrittes in den Bedingungen der Perspective dennoch den Charakter des Ganzen nicht sehr bedeutend verändert, wenigstens bei weitem nicht so, wie im Aeußern. Hier nämlich sind alle jene großen Massen der Haupttheile, die sich im vorgothischen Bau noch gesondert zeigten, völlig verschmolzen; sie sind verdeckt von dem Reichthum an einzelnen, leichten, kühnaufstrebenden Gliedern, die dennoch wieder ohne Zwang und Härte nur aus dem Ganzen hervorzukeimen scheinen. Das Aeußere ist im Sinne des Innern vollkommen durchbildet. Im Innern selbst dagegen ist dieß in den schönsten Werken dieser ersten Zeit des gothischen Styls, im Kölner, im Regensburger Dome, und in vielen andern zwar so weit erreicht, daß das Ganze in vollkommener Klarheit und Schönheit sich darbietet, aber doch sind die Theile noch bedeutsam und kräftig genug, um ihre ursprüngliche Selbstständigkeit erkennen zu lassen. Die gewaltigen Pfeiler theilen sich in weiche, höchst bestimmt vortretende Halbsäulen und Pilasterecken; selbst in leichtern Gliedern, an Fenstern und Galerien sind die kleinen Säulen, oder doch einzelne Theile, Basis, Stamm und Capitäl beibehalten, und durchweg sondern sich Bogen und gerade Linien in ihrer particulären Regelmäßigkeit scharf von einander ab. Die Theile sind noch nicht mit dem Ganzen verwachsen, sondern nur gebunden, und geben das Bild kräftigen, aber überwundenen Widerstrebens, die Schönheit ist erreicht, doch sie ist eine höchst männliche und ernste. Daher ist denn auch hier zwischen dem Aeußern und Innern ein gewisser Gegensatz der Wirkung, bei aller künstlerischen Uebereinstimmung der Formen; und zwar ist dieser Gegensatz nicht der, welcher in der Natur der Sache liegt, sondern er hat seine Stellung umgekehrt; das Aeußere ist hier das Leichtere, Zierlichere, das Innere das Strengere.

Gerade hierin lag aber die Nöthigung zu einem Fortschritte. Das Gefühl wurde empfindlich gegen den Schein des Widerstrebens; der Ernst erschien hart und herbe, und weichere Formen traten an seine Stelle. Die kräftigen Glieder der Pfeiler, die vollen Halbsäulen und die scharfen Ecken wurden erst vervielfältigt und verkleinert, dann mit weniger entschiedenen Gliedern gemischt, endlich in durchweg gleiche Stäbe umgebildet. Während Capitäl und Basis früher die Halbsäule bezeichneten, wurden diese Begränzungen anfangs über mehrere benachbarte Schäfte gezogen, daß sie ihre Bedeutung verloren, dann ganz fortgelassen. So war der letzte Ueberrest jenes Widerstrebens vertilgt; das Ganze bestand zwar aus einzelnen, deutlich erkennbaren, aber so gleichförmigen Gliedern, daß nichts die Einheit und die vollkommene Durchführung des perspectivischen Systems störte.

Diese Vollendung des Innern beruhte auf der Anwendung desselben Princips, das schon früher im Aeußern dargestellt war, und man könnte daher glauben, daß nun ein vollkommen übereinstimmendes Ganzes entstanden sey. Allein der Erfolg war ein anderer. Im Innern hatte die Formbildung der einzelnen Theile einen andern Maßstab erhalten; Alles war hier unendlich leichter, schlanker, weicher geworden, so daß schon dadurch vollkommene Harmonie mit der frühern Gestaltung des Aeußern nicht denkbar war. Indessen würde diese relative Abweichung, weil sie mit dem Charakter beider Theile zusammenhing, vielleicht unschädlich gewesen seyn. Es war aber auch gerade durch die Vollendung des Systems dasselbe in seiner wesentlichen Bedeutung geändert. Der bisherige Proceß in den Veränderungen der Architektur, seit dem Verfall der antiken Kunst hatte nothwendig darauf beruht, die einzelnen Theile zu sondern. Denn das Ganze tritt dem äußern Betrachter als ein unmittelbar Einiges entgegen, die Betrachtung von Innen her aber wird nur durch die einzelnen Glieder des Ganzen sich bewußt; es war dieß also mit der Durchbildung der Formen durch das Innere nothwendig verbunden. Diese Sonderung hatte in der Basilika begonnen,

war im vorgothischen Styl in der Zusammenstellung der Haupttheile in mathematisch reinen Formen großartig dargestellt, und im gothischen Bau vollendet. Jetzt aber, nachdem bei der Durchführung dieses Princips im Innern die verticalen Glieder so weich behandelt waren, daß sie kaum hervortraten und leicht in einander verschmolzen, erschien das Gebäude nicht mehr, wie früher, als ein künstliches System von Pfeilern und Bogen, sondern es waren für Auge und Sinn schon wirkliche Wände entstanden, an welchen die zarten Glieder als heitere Zierde sich anschmiegten. Nicht also bloß in der Behandlung einzelner Formen, sondern in der geistigen Bedeutung stand diese vollkommene Gliederung des Innern mit der frühern Vollendung des Aeußern nicht mehr im Einklange. Ueberdieß mußten auch manche dem Innern und Aeußern gemeinsame Verhältnisse für den Zweck der vollkommen weichen Perspective so breit gehalten werden, daß zwischen den aufstrebenden Gliedern des Aeußern größere Lücken entstanden, als ihnen zusagte. So brachte es denn die Natur der Sache mit sich, daß auch das Aeußere mehr die Gestalt der einfachen Wand erhielt, dadurch aber sowohl neben jenem weichen und reich gegliederten Innern als auch in Vergleich mit seinen frühern Formen breit und ungefällig erschien, wie dieß der Fall an unserm Beispiele ist. Wie es sich hier schon am Aeußern zeigte, folgte denn auch bald auf die vollkommene Durchführung des Systems die Entartung. Nachdem jene massigen Formen ihre Bedeutung verloren hatten, zum biegsamen Schmucke geworden waren, konnte die Erfindung leicht und üppig mit ihnen spielen. Daher entstanden die überladenen Zierrathen auf an und für sich schwerfälligen Grundverhältnissen, die pflanzenartigen Formen, die vielfältig verzogenen und bald sogar die herabhangenden Gewölbe, und es bildete sich jener bunte, eitle Styl, der besonders in England bis weit in das sechszehnte Jahrhundert hinein fortdauerte. Eben so leicht war es aber, in ein entgegengesetztes Extrem zu verfallen, und das, was nur noch überflüssiger Schmuck war, völlig fortzulassen. Neben dem „hochblühenden" Styl der

Engländer bildete sich daher eine nüchterne Weise, in welcher im Innern und Aeußern die Wände, in den Verhältnissen, die sich durch die verticalen Glieder gebildet hatten, aber ohne diese Glieder und dadurch kahl und breit, hingestellt wurden. Beispiele dafür sind die holländischen Kirchen; aber auch in Deutschland sind sie nicht selten.

Historische Schlußbemerkung.

Ueberall lehrt die Geschichte, daß neue Richtungen unerkannt noch in den alten Formen entstehen, daß sie erst allmählich um sich greifen, das Fremdartige umformen, bis sie es nicht sowohl ausgestoßen, als mit sich verschmolzen haben, und frei und leicht nach ihren Zwecken gebrauchen; daß aber auch mit dieser vollendeten Durchführung des neuen Princips der Anfang seiner Entartung gegeben ist, die im weitern Verlauf es andern Richtungen Preis gibt. Am anschaulichsten aber sehen wir dieß in der Geschichte der Kunst dargestellt, und vor Allem in der Architektur.

Nachdem die Kunst des Mittelalters wieder zur Anerkennung gekommen, hat man nicht selten bitter darüber geklagt, daß sie von der antik-italienischen verdrängt sey. In der That verhielt es sich umgekehrt; die italienische Kunst drängte sich nicht zu, sondern die nordische bedurfte ihrer, suchte sie und führte sie selbst im Triumphe ein. Denn in beiden Formen der Entartung strebte die gothische Baukunst jetzt nach großen Massen und leichtem Schmucke; sie stellte sich daher Aufgaben, welche ihren bisherigen Voraussetzungen widersprachen, die aber in der antiken Architektur gelöst waren. Es war daher nothwendig, daß in Italienern und Nordländern der Sinn für die Ueberbleibsel des Alterthums erwachte, und daß sie sich dort aneigneten, was ihnen fehlte. Freilich war es ein Mißverständniß, wenn man die antike Form nun als ein absolut Genügendes ansah, und nicht fühlte, daß ihr wiederum die Gestaltung des Innern, deren die neuere Zeit bedarf, fehlt. Allein es war ein nothwendiger Irrthum, denn nur durch Jahrhunderte wiederholter Ver-

ſuche konnte man dieß vergangene Leben wieder heraufrufen und es mit dem gegenwärtigen vermählen. Und noch jetzt iſt dieſer Proceß nicht beendigt; denn der Schwärmerei für das Alterthum iſt die für das Mittelalter mit gleicher Einſeitigkeit gegenüber getreten. Wer aber meint, daß beide, in feſten Gränzen, wie in getrennten weltlichen und geiſtlichen Reichen ruhig neben einander beſtehen können, der weiß es nicht, wie ſehr auch noch in den ſpätern Tagen der Welt die Kunſt vom Lebensathem der Völker durchdrungen iſt. Wie aber das Mittelalter, von der Antike ausgehend, die eigenthümliche Form ſich erzeugte, ſo dürfen auch wir die Hoffnung nicht aufgeben, aus beiden Elementen, oder eigentlich aus uns ſelbſt mit beiden, die Geſtalt hervorzubringen, die unſerm geiſtigen Leben entſpricht; — wenn nur erſt dieſes Leben ſelbſt die ähnlichen Elemente, die auch hier mit einander ringen, bewältiget und zu einer Einheit verſchmolzen hat.

Doch ich gerathe unwillkürlich in die Politik und laufe Gefahr, die Geheimniſſe der Bauhütte zu verrathen, die heute wenigſtens verſchwiegen werden ſollen. Denn wahrlich Mitternacht nahet ſchon wieder, und meine Briefe ſollen nicht „Belgiſche Nächte,“ noch meine Nächte Briefe werden.

Neunter Brief.

Neulich glaubte ich, Ihnen schon am nächsten Posttage senden zu können, was ich über die hiesige Malerschule niederschreibe. Allein der Himmel hatte anders beschlossen. Auch hier wächs't der Stoff mir unter den Händen, und bleibt noch einige Tage in Arbeit. Billig sollte ich nun, nach der Baukunst und vor der Malerei von der Sculptur sprechen, die immer die Vermittlerin zwischen beiden ausmacht. Allein aus der Periode, in welcher sie für die neuere Kunst diese Stelle wirklich, wenn auch wenig bemerkbar, einnahm, aus dem Mittelalter, hat der Bildersturm hier nichts übrig gelassen, und es finden sich wirklich nicht einmal Spuren, daß großer Reichthum daran gewesen ist. Jene Nachblüthe der Bildhauerkunst im sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderte muß man aber nicht in den Niederlanden kennen wollen; denn da sie in jener Zeit überall an die Malerei als die herrschende Kunst sich anschloß, wurde sie hier, wo diese in so starkem Gegensatze gegen alle plastische Richtung stand, am unerfreulichsten.

Ich halte mich also nicht dabei auf, sondern gebe Ihnen lieber einige Nachrichten über die innere Ausstattung der Kirchen (Ergänzungen zu dem diesem Briefe beiliegenden Notizenblatte), um dadurch auf eine andere Weise den Uebergang zur Malerei zu bilden.

Zunächst noch ein paar Worte vom Dom. Auch über das Architektonische ließe sich noch Manches sagen, namentlich über den einen vollendeten der beiden Thürme, der, zwar schon im Style des fünfzehnten Jahrhunderts, aber gatt stattlich ausgeführt ist, und an Höhe mit dem Straß-

burger im strengsten Sinne des Wortes wetteifert; denn bei verschiedenen Messungen ist bald der eine, bald der andere etwas höher angegeben. Sie haben aber neulich so viel davon lesen müssen, daß ich Sie heute verschonen will.

Die Zahl der Kunstwerke im Innern des Doms ist nicht groß; auch ist er im Bilderſturm (1566) verwüstet worden und hat neuerlich (1797) eine revolutionäre Plünderung erlitten. Einiger Ersatz ist durch drei aus Paris zurückgekommene kolossale Bilder Rubens gegeben. Das Eine auf dem Hauptaltar, die Assumption, sagt mir am wenigsten zu. Die schwebende Jungfrau, welche die frühere Kunst in ihrer jugendlichen Einfachheit und Zurückhaltung mehrmals so schön dargestellt hat, bis die Sixtinische Madonna Alles übertraf, ist kein Gegenstand für den vollen Pinsel des Flamländers. Die heftige Bewegung auf dem Wolkenthrone wird fast anstößig. Auch die Gruppe der Apostel, so geistreich und kräftig einzelne Köpfe sind, ist zu gedrängt und verwickelt.

Desto herrlicher sind die beiden andern Gemälde, die Aufrichtung des Kreuzes durch die Henker und die Abnahme vom Kreuze. In beiden (Sie kennen sie ja wohl im Kupferstiche) ist die Gruppe so einfach zusammengehalten, die Gestalten sind so kräftig und kühn, die Farben so voll und harmonisch, der Moment körperlicher Anstrengung sagt den Formen, die Rubens liebt, so sehr zu, daß man sie geradehin für Meisterwerke des Meisters selbst erklären kann. Von dem Gewirre, wie in manchen seiner allegorischen Hofgemälde, ist keine Spur, und wenn auch vielleicht ein Uebermaß des Kräftigen seyn möchte, so bemerkt man es wenigstens hier in diesen Umgebungen nicht. Denn beide hängen im Kreuzschiffe, zunächst dem Chore, den an das Hauptschiff gränzenden Abseiten gegenüber. Man sieht sie also durch das Halbdunkel dieser schlanken Hallen wie in einem, so kolossalen Gestalten angemessenen Rahmen; ist man aber in das hellere Kreuzschiff herausgetreten, so sind auch hier wieder die Räume so mächtig, daß kleinere Verhältnisse

schwach erscheinen müßten. Auch die Flügelbilder beider Gemälde sind vortrefflich, besonders an dem zweiten die Heimsuchung, die dadurch, daß beide Frauen auf der hohen Treppe eines Hauses zusammenkommen, so neu und dem schmalen Raume zusagend dargestellt ist.

Außerdem fehlt es nicht an einigen Prachtaltären in buntfarbigem Marmor, an Sculpturen und Bildern älterer und neuerer Zeit, von Franz Frank an bis zu dem noch lebenden Hofmaler van Bree. Eine Zierde, die keine der hiesigen Kirchen entbehrt, ist eine gewaltig große in Holz gearbeitete Kanzel, mit vielerlei Bildwerk. Hier finden Sie daran gar die Schöpfungsgeschichte mit den Bäumen des Paradieses, den ersten Eltern und wer weiß wie vielen Engeln und Heiligen in Lebensgröße dargestellt; natürlich nicht gerade in einem guten Geschmacke. Indessen ist dieß auch fast der einzige Gegenstand in dieser Kirche, der solchen Vorwurf verdiente, denn übrigens ist Alles würdig gehalten; die Wände sind zwar neu gefärbt, aber wenigstens nur in reinem Weiß, und nirgends stören grelle Verzierungen, oder gar große Reihen von Stühlen den Eindruck der Architektur.

Nächst dem Dome ist Sanct Jakob die bedeutendste Kirche, auch sie namentlich im Innern von ausgezeichneter Schönheit, wenn auch in andern Formen als der Dom. Denn, wie Sie aus dem Notizenblatte sehen, hat nur der Dom Bündelpfeiler, während in den übrigen ältern Kirchen, wie in den holländischen, Rundsäulen sind. Daher und weil bei der schlanken Form dieser Säulen die Säulenweite und die Breite des Seitenschiffes zu groß sind, macht die Hauptlinie der Perspective auch hier nicht die ernste Wirkung, wie in unsern deutschen, enger begränzten Kirchenschiffen. Dagegen sind die Seitendurchsichten höchst malerisch; die Säulen mit dem einfachen Blättercapitäl und in der klaren Form des Rundstammes, stehen in den breiten, hellbeleuchteten Räumen schlank und frei, und geben, wenn sich die doppelten Reihen (denn auch zwischen den Abseiten und Capellen sind Säulen) kreuzen, je nachdem

das Licht sich auf ihnen bricht, höchst wechselnde und reizende Bilder, zumal wenn die herrlichen Glasmalereien in den obern Fenstern des Chors und in den Kreuzschiffen einen bunten Schein darauf werfen.

Bei dieser Kirche, in ihrer vollendet eleganten Ausführung, wurde mir erst das Motiv dieses Styls, das in den holländischen Kirchen undeutlich blieb, recht klar. Seine wesentliche Schönheit ist in den Seitenansichten, welche die Steenwyks und Neefs in ihren Architekturstücken vorzugsweise darstellen. Während für die eigentlich architektonische Behandlung der Perspective die Mittellinie das Wichtigste ist, lag dem malerischen Sinne mehr an den Durchsichten nach der Seite, in denen die Nothwendigkeit weniger strenge und mit einem Scheine individueller Freiheit erscheint. Hiefür aber waren die breiten Räume zwischen runden Säulen, und die weiten, hellen Nebenschiffe unendlich vortheilhafter, als jene engen Abseiten mit den breiten, schattigen Pfeilern unserer deutschen Kirchen. Und so wirkte in den Niederlanden schon frühe die Richtung zur Malerei auf das Bauliche ein, während der strengere Deutsche dieß ausschließlich fest hielt. Der Dom aber hat die Aufgabe gelöst, beides zu vereinen, was freilich nur in so großen Verhältnissen und in so weicher Behandlung der Details gelingen konnte.

Auch diese Kirche ist, wie die Kathedrale, sehr ordentlich und geschmackvoll gehalten, zwar sind hier mehr kleine Capellen, aber auch in ihnen findet sich selten überladene und geschmacklose Verzierung, die Gänge sind auch hier nicht durch Stühle gesperrt, und der Beschauer wird nicht leicht durch einen zu großen Zufluß von frommen Besuchern gehindert. Auf so manchen Wanderungen durch katholische Städte habe ich die Bemerkung gemacht, daß die architektonisch bedeutenden, größern Kirchen viel weniger durch bunten Flitterstaat entstellt, aber auch viel weniger besucht sind. Der Grund liegt wohl darin, daß diese bischöflichen oder sonst reich ausgestatteten Stiftungen ihren Schmuck nach der Bestimmung unterrichteter Männer anordneten, während die Geistlichkeit

anderer Kirchen, besonders der dürftigen Klöster, die geringere Summen auf ihre Bauten verwenden konnte, durch ihre Thätigkeit sich dem größern Haufen mehr näherte und in den Geschmack desselben einging.

Zu dieser letzten Classe gehört die in meinem Notizenblatte erwähnte Paulskirche, ehemals mit einem Dominicanerkloster verbunden. Freilich besitzt sie auch werthvolle Kunstwerke, namentlich in jener Reihe von fünfzehn großen Bildern aus dem Leben des Heilandes, von der Sie dort nähere Nachrichten finden, eine unvergleichliche „Bibel der Armen." Aber daneben ist sie auch mit Altären, mit Schnitzwerk, mit bekleideten Heiligenbildern, mit Leuchtern und Blumentöpfen so überfüllt, daß die Menge der Andächtigen, die hier beständig zusammenströmt, kaum Platz hat. Und der fromme Schmuck beschränkt sich nicht auf das Innere der Kirche; sondern auch ein daran stoßender, ziemlich bedeutender Gartenplatz ist in einen Calvarienberg verwandelt, wo der Weg der Stationen durch künstliche Felsen geht, und am Grabe des Heilandes, das dem zu Jerusalem nachgebildet seyn soll, endiget. Zwei Brüder des Klosters, die selbst zum heiligen Grabe gepilgert waren, eine große Zahl einzelner Heiligen, endlich der Heiland selbst, der Magdalena erscheinend, sind in diesen Felsengängen in lebensgroßen Bildsäulen aufgestellt. Auch hier fehlt es niemals an andächtigen Besuchern, obgleich, wenigstens der Protestant und der Kunstfreund, in diesen Umgebungen manchen Anstoß findet.

Außer den Kirchen sind die öffentlichen Gebäude der Stadt nicht sehr bedeutend. Das Rathhaus (nach der Zeichnung des Cornelius Floris, Bruders des Malers Franz Floris in den Jahren 1560—1566 gebaut) wird zwar von Carl von Mander ein „Königlicher Bau" genannt; aber freilich, er, als ein eifriger Verehrer des damals noch neuen italienischen Styls, der in den Niederlanden nicht ganz leicht Eingang fand, betrachtete ein Werk, das dahin strebte, mit sehr günstigen Augen. Uns scheint es kleinlich. Auf einen Unterbau in sogenannter bäuerischer Arbeit sind zwei Stockwerke mit

toscanischen und jonischen Pilastern, und darüber, zunächst unter dem Dache, eine wunderlich verschrumpfte Galerie mit korinthischen Säulchen, ungefähr halb so hoch, wie jene Stockwerke. In der Mitte ist ein Frontispiz mit allerlei Nischen, Doppelsäulen, Wappen, Obelisken, Statuen, Tritonen, Greifen und sonstigem Schmuck. In dem Ganzen bemerkt man, wie aus dem gothischen Bau noch die Neigung zur völligen Theilung der Massen übrig geblieben ist; Pilaster und Fenster reihen sich dicht an einander, und auch der Raum unter den Fenstern ist durch die Würfel unter den Pilastern gebrochen. Eine Wand, auf welche sich diese vortretenden Theile beziehen könnten, ist überall nicht einmal angedeutet. Aber weil die Theilung nicht bloß wie im gothischen Bau in verticaler Richtung durchgeführt ist, erscheint das Ganze nur als eine Menge von Gliedern, deren Zusammenhang ein völlig loser ist. Bei dieser Vereinigung widersprechender Bestrebungen konnten die antiken Formen nur in unrichtigen Verhältnissen und ganz gegen ihre Bedeutung angewendet werden. Das Gebälk liegt unmittelbar auf den Fenstern, und alle Stockwerke sind so niedrig und gedrückt, daß sie sonderbar mit den Formen der freien, südlichen Architektur contrastiren. Während diese überall das Bestreben hat, sich auszubreiten, luftige Räume zu geben, drängen sich hier die Theile ängstlich aneinander; während dort reine, klare Gestalten, sind sie hier rauh und verwirrt, und das Ganze erscheint wie ein Nordländer, der den leicht flatternden Seidenmantel des Spaniers beim Froste eng zusammenzieht, und statt der großen Falten des Wurfs nur eckige Brüche hervorbringt.

Außer den Kirchen sind Gebäude des Mittelalters hier selten; ein einziges fiel mir auf, die ehemalige Fleischhalle (la boucherie), im Styl des vierzehnten Jahrhunderts mit zwei Reihen breiter, von zierlichen Rosen durchflochtener Fenster, und mit spitzigen Thürmchen an den vier Ecken. Die geräumigen Säle dienen jetzt zu Vorrathskammern und Getreideschüttungen, obwohl ihre schlanken Säulen und leichten

Fächer-

Fächergewölbe eine bessere Bestimmung verdienten. Das Mauerwerk besteht durchweg aus wechselnden Lagen rother Ziegel und weißer Bruchsteine, wie es hier auch sonst wohl vorkommt, und erinnert dadurch an die toscanischen Marmorbauten, denen es auch in den breitern Verhältnissen der Fenster und ihrer Zwischenräume und überhaupt in einer gewissen bunten Heiterkeit gleicht.

Außer denen, die mein Notizenblatt aufzählt, sind noch eine nicht geringe Zahl von Kirchen und Capellen im Gebrauche, meistens im spätern gothischen Style und nicht von erheblichem Interesse. Vergeblich suchte ich nach einem Ueberreste vorgothischen Baues. Vielleicht daß diejenige Kirche, welche die frühern Topographen als die älteste bezeichnen, St. Walpurgis, in diesem Style war. Aber sie ist abgebrochen; die Stelle, wo sie stand, ist ein freier Platz. Einige unbedeutende Stücke alten Mauerwerks, eingebaut in ein neues Haus, ließen mich vermuthen, daß hier der Chor gestanden habe; und da ich einen Weinkeller von ungewöhnlicher Tiefe darin entdeckte, so hoffte ich eine Krypta und in ihr Säulen oder andere kennbare Theile des alten Baues zu finden. Allein mein antiquarischer Eifer hatte mich umsonst aus der glühenden Sonnenhitze in dieses kalte unterirdische Reich getrieben; ich fand keine Spur eines andern Cultus als des bacchischen.

Gewaltig groß muß früher die Zahl der Kirchen gewesen seyn; die meisten öffentlichen Gebäude, Casernen, Magazine, Posthalterei, Akademie sind in ehemaligen Klöstern, und nicht selten erkennt man an Privathäusern die Spur ihrer frühern geistlichen Bestimmung. Die einst so reiche Abtei St. Michael heißt jetzt das „Reichs-Depot;" die Kirche ist mit vermauerten Fenstern zum Speicher eingerichtet, und Kreuzgänge und Capitelsäle von höchst zierlicher gothischer Arbeit dienen, jene als Arbeitsräume, diese als Rechenstuben.

Aber der Eifer katholischer Frömmigkeit ist nicht mit diesen Anstalten verschwunden. Die Kirchen sind gedrängt voll.

Votivbilder werden in Menge feil geboten, und an Altären gefunden; Geistliche begegnen uns häufig auf den Straßen, nicht selten auch barmherzige Schwestern oder Beguinen in ihrer Ordenstracht. Und auch die Kleidung der weltlichen Frauen, die schwarze Mantille und die weiße, schleierähnliche Haube, scheint vorzugsweise zum Kirchgange bestimmt. Diese Frömmigkeit entzieht aber der weltlichen Lust nichts. Eben so zahlreich wie am Morgen die Kirchen, sind am Abend die Estaminets besucht. Schon neulich schilderte ich Ihnen ein solches, wie ich es am Tage und im Freien gesehen. Noch malerischer werden sie aber am Abend und in den innern Theilen der Stadt, wo die Straße nicht Raum zum Sitzen hat. Denn hier überblickt man eine doppelte Scene, den Hofraum, wo die Gruppe um jeden Tisch und jede Lampe scharf aus dem Dunkel hervortritt, und den Saal mit dem concentrirten, aber von Tabakswolken gedämpften Lichte. Dazu kommt dann der Schein aus den obern Fenstern und von den Treppen und Gängen, aus einer gedrängten, pittoresken Architektur, wie sie im Innern der alten Stadt sich bildet, und das flackernde Feuer der Küche, vor dem die wohlbeleibte Wirthin mit der Gewandtheit eines Kriegsschiffes zwischen eilenden Kellnern und Mägden hin- und hersegelt. Und sehen Sie unter die Gäste, so sind schon die Gestalten anziehend. Das eigenthümlich scharf geschnittene Profil bei vollem Gesichte, das schwarze lebendige Auge, und der spitze, verwegen gesetzte Hut, die kräftigen, selbst schweren Körper mit kecken, raschen Bewegungen; mit Einem Worte, die Vereinigung französischer, südlicher Lebendigkeit mit niederdeutscher Derbheit hat etwas höchst Pikantes, malerisch Wirkendes. Wie die holländische Thonpfeife ohne die holländische Gravität im lebhaften Gespräch und bei heftiger Gesticulation des freien Arms komische Bewegungen zur Erhaltung des Gleichgewichts nöthig macht, so findet sich in Allem ein gewisser Contrast, der das Auge reizt und für malerische Motive empfänglich macht.

Im Volksleben wie in der Architektur bin ich also zuletzt auf malerische Beziehungen geführt, und so wäre es denn

Zeit zur Sache selbst überzugehen. Erwarten Sie also nächstens, und dann ohne Vorrede „die Malerschule von Antwerpen."

Notizen über einige Kirchen Antwerpens.

Sanct Jakob. Das Aeußere ist wieder von Privatgebäuden dicht umgeben, so daß nur die Kreuzseiten in gewohnter Gestalt, mit großem, reich verziertem Fenster, und der Thurm frei stehen. Dieser, einzeln, vor der Vorderseite auf der Mitte derselben (wie in St. Romuald in Mecheln), bildet den Eingang. Er ist unvollendet und scheint nach seiner etwas schweren Form auf eine bedeutende Höhe berechnet. Im Innern drei Schiffe und kleine durch Seitenwände getrennte Capellen. Rundsäulen mit dem Gewölbe durch Gurtverlängerungen verbunden. Breite des Hauptschiffs 24 Schr., der Abseiten 17 Schr. Intercolumn. 15 Schr.

In den drei ersten Capellen des rechten Seitenschiffes sind zwölf alte Bilder, das Leben des Heiligen Rochus, seine Geburt, Jugenderscheinungen, Aufenthalt in der Wüste, Krankenpflege, Wohlthätigkeit, Gefangenschaft ꝛc. darstellend, welche Descamps und selbst noch die neueste Beschreibung der Stadt mit Hemlings Namen bezeichnet. Gewiß mit Unrecht, nicht nur weil sie seiner nicht würdig sind, sondern weil eines der Bilder die Jahrszahl 1517 trägt, während Hemling, der 1450 bereits malte, schwerlich den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts überlebt hat. Ueberdieß ist gar nicht bekannt, daß er in Antwerpen gelebt hat; auf dem einen der Bilder sieht man aber den Thurm des hiesigen Doms im Hintergrunde und eine Säulenhalle des vormaligen Palastes der Inquisition, jetzigen Justizgebäudes, die man im Hofe desselben, obgleich die Zwischenräume vermauert sind, noch sehr wohl erkennt. Die Wache, welche den Heiligen ins Gefängniß führt, trägt die gelbe Kleidung

der Wallonengarde, welche Antwerpen bis zu den neuesten Zeiten hielt. Der Maler hat also hier gelebt, und es ist nicht Hemling. Das Colorit ist kräftig und natürlich, der Ausdruck mannichfaltig und belebt, aber freilich hart und zum Derben hinneigend. Würde der Haltung fehlt selbst bei dem Heiligen und bei andern Geistlichen, und bei den Frauen ist statt der Anmuth und Züchtigkeit, welche die Maler dieser Zeit sonst so wohl zu geben wissen, ein trockenes, dürftiges Wesen. Dagegen sind die Gestalten, welche einen mehr karrikirten Ausdruck vertragen, namentlich die Bettler und Kranken, lebendig und mit Wahrheit und Humor dargestellt. Vor Allem ist das Landschaftliche, die Frische und Fülle des Waldes, auf mehrern dieser Bilder gelungen und scheint die eigentliche Stärke des Malers zu seyn. Die Jahrszahl findet sich auf dem Bilde, welches in der chronologischen Reihe das letzte zu seyn scheint, wo der Heilige im Gefängnisse die Erscheinung eines Engels hat; sie steht hier auf dem Fuße der mittelsten von drei Säulen der oben erwähnten Halle.

Hinter dem Hochaltare im Umgang des Chors ist Rubens Capelle mit seinem Grabe und einem seiner trefflichsten Gemälde. Die Jungfrau mit dem Kinde unter mehrern Heiligen, von denen Sanct Georg das Bildniß des Malers ist. Auch die Portraits seiner beiden Frauen finden sich. Wie auf seinen Familienbildern, hat er auch hier mit besonderer Liebe gearbeitet; das Colorit ist höchst warm und lebendig, und die Zeichnung hat mehr Grazie, als ihm sonst eigen ist.

In der Capelle Rocox ist ein jüngstes Gericht des Jan van Heemsen. In den Gestalten des Himmels, unter denen Gott Vater mit der in der Weise der Eyck'schen Schule ausgeführten Krystallkugel, ferner in den Portraits der Fundatoren auf den Seitenbildern ist alter Styl; die Darstellung der Auferstehenden zeigt dagegen Studium des Nackten und hat darüber die Gruppirung verfehlt; sie ist ein loses Aggregat von Körpern, in widerlich gerötheterm Colorit. Ohne

Zweifel ist es derselbe, dessen van Mander erwähnt, als in früher Zeit in Haarlem lebend, und den Guicciardini unter den zu Antwerpen verstorbenen Malern aufzählt. Jener lobt ihn mit der Bemerkung, daß seine Manier sich mehr zur Antike geneigt und vom Modernen entfernt habe, was Fiorillo unrichtig dahin übersetzt, daß er sich mehr zur alten, als zur modernen Manier gehalten habe. In van Manders Sprachgebrauche ist aber das Moderne stets die Weise des Mittelalters; er braucht (F. 204) altdeutsch und modern als gleichbedeutend, und spricht sogar (F. 217. v.) von der „alten modernen Weise." Für seine Zeit gab es nur Antike und Mittelalter, das Moderne in unserm Sinne hatte noch keine Anerkennung.

Sanct Paul. Kirche des spätern Mittelalters, mit Rundsäulen und dreiseitigem Chor ohne Umgang. Br. des Hauptschiffs 24, der Seitenschiffe 12, der Intercol. 14 Schr. Darin die Geißelung von Rubens, die früher mit vierzehn andern Bildern (zum Theil von Künstlern ersten Ranges, Heinr. v. Balen, Jordaens ꝛc. das Leben Christi oder die fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes darstellend) in eine Reihe gehörte, aber in das Museum nach Paris geführt und durch eine gute Copie ersetzt wurde, und jetzt auf einem Altar steht.

Sanct Andreas, gothische Kirche mit ungeschmückter, massiver Vorderseite, in deren Mitte der Thurm. Drei Schiffe und Rundsäulen, deren Capitäl jedoch nicht die gewöhnlichen zwei Reihen Eichenblätter hat, sondern achteckig geformt und mit flachen gothischen Rosen verziert ist. Br. des Hauptsch. 22, der Seitensch. 13, der Interc. 12 Schr. Darin ist ein gutes Bild von Erasmus Quellyn, ein Jüngling, dessen Schutzengel die Laster zurücktreibt.

In der Augustinerkirche, einem Bau des siebzehnten Jahrhunderts mit dorischen Säulen und Rundbogen, ist ein herrliches Gemälde von Rubens, die Jungfrau mit der heil. Katharina und mehrern männlichen Heiligen, unter denen wieder der heil. Georg das Portrait des Malers. In den

kräftigen Gestalten, im Farbenglanze und in der reichen, kecken Anordnung erinnert es an Paul Veronese. Ein großes Gemälde des lebenden Hofmalers van Breen, die Taufe des heil. Augustin, kräftig colorirt und nicht ganz in der gewöhnlichen theatralischen Manier dieser Schule.

St. Karl Borromeus, die ehemalige Jesuitenkirche, ist im vorigen Jahrhundert abgebrannt; der untere Theil der Façade, der damals erhalten ist, in großen Massen mit kräftig hervortretenden Pilastern gehört zu den bessern Werken des siebzehnten Jahrhunderts.

Zehnter Brief.

Die Malerschule von Antwerpen.

Wer in den Straßen Antwerpens von den Vorübergehenden den Weg zur Akademie erfahren will, muß nach den Franciscanern (Recollets) fragen. Ein vormaliges Kloster ist zur Kunstschule, die Kirche zu hochbeleuchteten Sälen für die Gemäldesammlung umgewandelt. In der That ist diese eines solchen Raumes würdiger als irgend eine; nicht bloß durch den Kunstwerth, sondern auch durch den Inhalt der Werke. Fast alle stellen heilige Gegenstände dar, und viele sind von so bedeutender Größe, daß sie in keinem niedrigern Raume Platz fänden. Schon äußerlich unterscheidet sich also die Sammlung auffallend von den holländischen. Allein auch ein anderer, innerer Unterschied ist bemerkenswerth. Fast alle diese Werke sind in der Stadt einheimisch, die Künstler hier geboren, oder doch zur hiesigen Malergilde gehörig. Während in den Galerien der östlichen Niederlande die Vereinigung der Gemälde eine zufällige scheint, die auch an andern Orten sich bilden konnte, ist hier das Ganze auf seinem natürlichen Boden geblieben; die einzelnen Künstler, die wir kennen lernen, erscheinen nicht mehr als Einzelne, sondern als verschiedene Generationen desselben Geschlechts. Wie die Betrachtung der holländischen Galerien sich natürlich an die Scheidung der Gattungen anschloß, nimmt daher die der hiesigen nothwendig eine historische Folge an.

In der That gibt uns diese Sammlung den Ueberblick einer Schule im höhern, historischen Sinne, der Fortbildung der Kunst unter gleichmäßiger Einwirkung örtlicher Eigenthümlichkeiten. Es ist die Schule von Brabant, die ihren Sitz mehr hier hatte, als in Brüssel.

Jede Geschichte beginnt von einer mythischen Vorzeit, aus welcher nur dunkle Ueberlieferungen da sind; die Geschichte der Kunst um so mehr, da nur eine größere Reife zur Aufzeichnung veranlaßt. In den Niederlanden hat überdieß der Bilderstурm durch die Vernichtung unzähliger Werke auch die Kenntniß einer schon mehr entwickelten Zeit erschwert. Man könnte hier, als an einem besonders begünstigten Orte, frühes Erwachen der Kunst erwarten. Allein Antwerpen blühte später als die Städte des innern Landes, und war noch am Ende des vierzehnten Jahrhunderts von geringer Bedeutung. Schon damals aber, bemerken einheimische Schriftsteller, scheint die Kunst viel Theilnahme gefunden zu haben; nach der Angabe einer Chronik zählte man fünf Werkstätten von Malern und Bildhauern, während es nur fünfzehn Bäcker gab.*) Freilich muß man dabei mehr an verwandte Handwerke, als an die höhere Kunst denken; indessen bildete sich doch schon in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine eigene Gilde der Maler,**) während van Mander noch im Anfange des siebzehnten klagt, daß sie in Brügge mit den Gürtlern, in Haarlem mit Kesselmachern, Zinngießern und Trödlern verbunden seyen.***) Eher als Antwerpen war Mecheln der Hauptsitz der Malerei in Brabant gewesen; es zählte noch im sechszehnten Jahrhundert nicht weniger als

*) Gramaye. Antwerp. Antiqu. pag. 24. Es war im Jahre 1396.

**) Nach Houbraken „Schauburgh" Band I. S. 245 ist sie 1450 eröffnet; doch scheint sie schon früher privilegirt worden zu seyn. Fiorillo, Gesch. d. z. 3 K. in Deutschland. II. S. 280.

***) van Mander a. a. O. fol. 251. b.

hundert fünfzig Malerwerkstätten.*) Nähere Angaben oder erhaltene Werke besitzen wir nicht, um die Richtung dieser frühen Kunst beurtheilen zu können; indessen wird eine unmittelbare Verbindung zwischen ihr und der spätern brabantischen Malerei nicht anzunehmen seyn. Die flandrische Schule Johann van Eyck's, welche selbst in Italien entschiedenen Einfluß übte, muß diesen Zusammenhang unterbrochen haben. Während bisher die Kunst sich auf ein mehr handwerksmäßiges Treiben beschränkt hatte, trat sie plötzlich mit einem neuen Glanze auf, der alles Frühere verdunkelte. Nur ein höchst bedeutender Künstler hätte sich (besonders bei der Nähe und Verwandtschaft von Flandern und Brabant) außerhalb der Richtung der Eyck'schen Schule halten können, und von solchem würden die Nachrichten nicht gänzlich schweigen. Zwei Maler dieser Zeit, die uns als Antwerpener genannt werden, Hugo und Lieven, scheinen nach dem, was freilich nur italienische Schriftsteller erzählen, so wie nach den Gemälden, die unter dem Namen des Hugo in der Hospitalskirche in Florenz aufbewahrt werden, sich nahe an die Eyck'sche Schule anzuschließen. Daß sie in ihrer Vaterstadt selbst etwas Bedeutendes gemalt, oder daß andere bedeutende Künstler dort gelebt haben, ist zu bezweifeln, da Guicciardini, der, obgleich Italiener, in Antwerpen wohnte, und nicht ohne Parteilichkeit für sein adoptirtes Vaterland ist, in der kurzen Geschichte der hiesigen Kunst, die er in seiner Beschreibung der Niederlande gibt, keinen andern als jenen Hugo nennt, und auch von ihm nur Werke in Italien anführt. Auch der schon erwähnte Umstand, daß die Malergilde in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eröffnet wurde, zu einer Zeit, als die Eyck'sche Schule ihren höchsten Ruhm bereits erworben hatte, läßt enges Anschließen an sie vermuthen.

*) Daselbst Fol. 260. Das älteste Bild der hiesigen Sammlung, dem Katalog zufolge, ist von Hans Verbank von Mecheln aus dem 14. Jahrhundert. Das Zimmer, in dem es sich befand, war mir unzugänglich, weil darin Schüler der Akademie zur Preisbewerbung strenge verschlossen arbeiteten.

Von diesen früheren Künstlern hat die hiesige Sammlung nichts aufzuweisen, sie eröffnet die Reihe der Einheimischen mit Quintin Messis, einem Künstler, dessen Name, so oft er auch in auswärtigen Galerien vorkommt, hier eine ganz andere Bedeutung erhält. Auch hier findet sich zwar nur ein Bild von ihm, allein nach allen Nachrichten sein Hauptwerk,*) die Grablegung, ausgezeichnet nicht nur durch Kunstwerth im Allgemeinen, sondern auch durch die, von allem Frühern, namentlich von dem Style, der sich aus der Eyck'schen Schule her erhalten hatte, abweichende Richtung. Um diese näher bezeichnen zu können, bedarf es einer genauern Beschreibung des Werkes selbst, um so mehr, als nicht einmal eine Nachbildung desselben bekannt ist.

Es ist in der Form der alten Altargemälde, ein Mittelbild mit zwei schmalern Seitenflügeln. Jenes enthält die Bestattung Christi, einen Moment der Ruhe auf dem Wege vom Kreuze her, das wir auf einer entfernten Höhe im Hintergrunde noch aufgerichtet bemerken, zum Grabe. Der Schmerz scheint die treuen Begleiter vor Erreichung des Zieles überwältigt zu haben. Die Gestalten sind fast in natürlicher Größe. Christi Körper, von den tragenden Männern gestützt, liegt im nahen Vorgrunde, nicht in perspectivischer Verkürzung, sondern der Breite des Bildes entsprechend, und den mittlern, größern Theil desselben einnehmend. Magdalena, die sich im heftigen Schmerze über den Leichnam hinbeugt, ist mit demselben in gleicher Linie im untern oder vordern Theile des Bildes, den höhern Theil füllen die übrigen Begleiter in ziemlich gedrängter Gruppe, und daher in fast unverkleinerten Verhältnissen. Die Anordnung ist also keineswegs perspectivisch, dennoch aber von sehr deutlicher Regelmäßigkeit. Jener untersten, schon er-

*) Als solches nennen es Guicciardini (1569) und Karl van Mander (1604). Im Jahre 1577 entschloß sich der Magistrat, auf Betreiben des Malers Martin de Vos, es anzukaufen, um eine Veräußerung außerhalb der Stadt zu verhüten.

wähnten Linie, welche durch den Körper des Heilandes und der Magdalena gebildet wird, entspricht weiter oben eine zweite, bezeichnet durch drei Köpfe halbgebeugter Personen, Josephs, Mariens und einer Begleiterin, und eben so noch höher eine dritte, in welcher die Köpfe der übrigen fünf Personen (des Joseph von Arimathia, eines andern Begleiters, der die Dornenkrone trägt, des Johannes und zweier Frauen) stehen. Da die Gestalten so geordnet sind, daß sie sich möglichst vollständig zeigen, so ist die obere aus fünf Gestalten bestehende Linie breiter als die mittlere, und das Auge bemerkt daher die Form einer umgekehrten Pyramide, deren Spitze das gesenkte Haupt Magdalenens ist. Der Christuskörper ist mit sichtbarem Streben nach anatomischer Genauigkeit ausgeführt. Muskeln, Sehnen und Adern sind sorgfältig ausgearbeitet, selbst mehr, als der Maler es zu beherrschen im Stande war. Der Körper ist mager und hart, die Biegungen der Glieder haben nicht die charakteristische Form, welche in der ersten Zeit nach dem Tode, vor der Erstarrung der weichen Theile in den willenlosen, bloß durch die Schwere bestimmten Bewegungen entsteht. Die Haltung ist starr, die Beine, im Knie nicht gebogen, stehen von einander. Der Kopf ist blutlos, aber durch Schmerz und Todeskampf stark entstellt. Wenn aber auch die ganze Gestalt das Gefühl irdischer Gebrechlichkeit in höherem Grade gibt, als wir auch von der Leiche des Heilandes erwarten, so wird dieser Eindruck durch die Umgebungen, durch den eben so starken und herben Ausdruck der Trauer an den Begleitenden gemildert. Die leidenschaftliche Magdalena, hingeworfen, um die Hand des Herrn mit Thränen zu benetzen, zeigt, während ihr Gesicht durch die aufgelöst'en Locken fast ganz verdeckt ist, in der Form der Biegung die schnelle, gegen sich selbst schonungslose Bewegung des Körpers. Maria scheint zu erliegen; ihr Antlitz ist bleich, fast wie das des Leichnams; die Muskeln der Stirn drücken die schweren Augenlieder tief über das weinende Auge herunter, und ähnliche scharf gebrochene Züge

um Mund und Kinn zeigen, wie der Schmerz jeden Nerv durchdringt. Nicht weniger sprechend, doch durch die Sorge um die bekümmerte Mutter getheilt, ist der Ausdruck der neben ihr stehenden Frau. Einer der Begleiter, die Dornenkrone tragend, scheint mehr entrüstet; aber im Antlitze des Joseph von Arimathia sieht man auch im Kummer den Ausdruck des Wohlwollens und männlicher Milde. Johannes hat die in der frühern Kunst typisch gewordenen, fast quadraten, trockenen, vom Schmerze stark angezogenen Züge. — Durchweg sind die Biegungen der Glieder, die Formen der Körper, selbst die Gesichtsbildung eckig und scharf. Auch die Landschaft ist schroff gebirgig, wild, und läßt, indem sie oben hinter der Gruppe hervortritt und fast bis an den Rand des Bildes geht, nur geringen Raum für den Himmel. Das Colorit steht damit im Einklange. Die Farben sind durchaus rein, einfach und kräftig gehalten, die Carnation meist dunkel, die Umrisse scharf; jedes Einzelne sondert sich höchst bestimmt von dem Andern ab, und die Gegensätze sind nicht durch weiche Uebergänge vermittelt, sondern heben sich nur durch die überall gleich kräftige Färbung.

So blicken wir in eine Welt, in der sich Alles tief, bestimmt, ernst ausspricht. Der Schmerz zeigt sich nicht bloß auf der Oberfläche der Gestalten, sondern man sieht ihn in ihrem Innern wirken, sie gewaltsam bewegen, ihre ruhige Haltung durchbrechen. Selbst die Bildung der Körper scheint nicht die gewöhnliche, sanfte gewesen zu seyn, sondern eine leidenschaftlich schnelle, die, plötzlich hervortreibend, mehr zu geradlinigen Winkeln als zu weichen Rundungen führte. Sogar die äußere Natur hat nur schroffe Formen. Aber gerade durch diesen gleichmäßig harten Charakter aller Erscheinungen entsteht die innere Harmonie des Ganzen.

Weniger als das Hauptbild befriedigen die Seitentafeln. Während jenes die Figuren in unserer unmittelbaren Nähe, ganz im Vorgrunde hat, sind hier auf schmalerem Raume verwickelte Gruppen tief perspectivisch darge-

stellt. Auf der rechten Seite (im Sinne des Bildes, nicht des Beschauers) sitzt im Hintergrunde beim festlichen Mahle Herodes in offener Halle, vor Dienern und Zuschauern, während vorn die Tochter das Haupt des Täufers bringt. Die Aufgabe, den Kampf des Leichtsinns und der Eitelkeit mit dem nicht völlig erloschenen Gefühle auf der jugendlich zarten Gestalt auszudrücken, war für die Richtung unsers Künstlers zu schwer. So feinen, gemischten Empfindungen entsprach die Ausbildung der Form noch nicht; selbst die leichte, tanzende Bewegung des Körpers erscheint gewaltsam erzwungen und hart. Die andere Seitentafel gibt die Marter Johannes des Evangelisten. Er steht nackt im Kessel mit siedendem Oele. Im Vorgrunde machen sich besonders die Henker bemerklich, welche in der Tracht flamländischer Bauern mit braunen, musculösen Armen unter aufgezogenen Hemdärmeln tüchtig arbeiten, um das Feuer unter dem Kessel anzuschüren. Im Hintergrunde sind etwas verwickelte Gruppen von Zuschauern und Kriegsleuten. Die genaue Charakteristik der Köpfe, und die reinen, harmonischen Farben sind wie im Hauptbilde; und wenn die Seitentafeln in der Anordnung und im Ausdrucke nachstehen, so mögen die Besteller des Bildes, die Mitglieder der Schreinergilde, einen Theil der Schuld haben, indem sie den Maler nöthigten, mehr Gestalten zu vereinigen, als er nach seiner Auffassungsweise beherrschen konnte.

Vergleichen wir dieses Bild mit den Werken der frühern flandrischen Maler, van Eyck's und seiner Schüler, selbst noch mit Schoreel, Quintin's jüngerm schon in Italien gebildetem Zeitgenossen, so zeigt sich eine bedeutende Verschiedenheit, nicht bloß der Auffassung, des Gegenstandes, wie sie etwa durch die besondere Persönlichkeit des Malers bestimmt seyn mochte, sondern des Styls, der Ansicht des Künstlers von seiner Aufgabe. Jener ältern Schule war das Bild durchaus ein Stück der gesammten Welt, in welchem ihre wesentlichen Theile wenigstens angedeutet, Himmel und Erde in ihrer Bedeutung angezeigt seyn mußten.

Darum verlegten sie die Handlung gern ins Freie, und liebten möglichst weite, reich ausgestattete Fernen, Flußthäler, mit Bergen und Bäumen, mit Städten und Burgen. Wo sie dieß aber nicht konnten, bei Scenen, die im Innern eines Gebäudes vorgehen, geben sie wenigstens durch die geöffnete Thür einen Blick ins Freie, oder lassen die Sonnenstrahlen in den Scheiben des Fensters spielen. Für diese Gesammtwelt war die Handlung mit ihren Gestalten der Mittelpunkt; aber auch nicht mehr. Der Schauplatz war fast eben so wichtig wie die Handelnden; und diese wurden daher in kleinerem Maßstabe und so dargestellt, daß sie nicht die ganze Breite der Tafel einnahmen, sondern schon im Vorgrunde für den Anfang der landschaftlichen Umgebung, die sich in den Hintergrund fortzog, Raum ließen. Die menschlichen Gestalten erhielten zwar genaue und liebevolle Behandlung, aber nicht mehr wie alles Andere. Ohne genaue, anatomische Ausführung und ohne ideale Schönheit sind sie in der Welt dieser Künstler zwar die bedeutendsten Geschöpfe, aber ihr Vorrang ist mehr ein Vorzug des Grades als der Gattung. Sie sind nicht der ausschließliche Gegenstand des Interesse's, neben welchem das Uebrige bloßes Beiwerk wird; die Gruppe der Handelnden fügt sich daher sehr deutlich in die perspectivische Anordnung des Ganzen nach der Mittellinie. An ihren Gestalten selbst, an dem reichen Schmucke ihrer Gewänder und Waffen ist wieder das Einzelne so bedeutend, daß auch hier noch die Würde der menschlichen Form sich nicht völlig von den übrigen Dingen lossagt. Da hiernach die Einheit des Ganzen weniger durch die Handlung hervorgebracht wurde, so bedurfte es eines andern, kräftigen Mittels der Vereinigung der vielen Einzelheiten zu einem Ganzen in einen Mittelpunkt, und dieß fanden die Künstler in der magischen Wirkung des Lichts. Darum geben sie gern in der Mitte des Bildes eine Wasserfläche, ein goldenes Gefäß, einen leuchtenden Panzer, oder etwas dergleichen, worin sich mehr oder weniger Licht und Farbe des Ganzen spiegelt, und so das

Gesetz des Scheins, der scheinbaren, nur durch innere Harmonie, nicht durch wirkliche äußere Verbindung hervorgebrachten Vereinigung des Weltganzen symbolisch sich darstellt.

Werfen wir nun einen Blick auf irgend ein späteres historisches Bild, etwa von Rubens, so sehen wir da eine ganz entgegengesetzte Richtung. Spielt auch die Scene im Freien, so zeigt sich doch die Landschaft selten. Wenigstens ist an eine weite Ferne nicht zu denken, sondern höchstens haben wir Spuren eines nahen und darum nur in wenigen großen Massen hingestellten Gegenstandes, eine Säule oder wenige Stufen statt des Gebäudes, einen Baum statt des Waldes. Und gewöhnlich auch dieß nicht, oder doch so behandelt, daß es neben dem eigentlichen Gegenstande des Bildes, neben der Gruppe und den Handelnden als bedeutungslos verschwindet. Kaum erinnert sich der aufmerksame Beschauer, wenn er vom Bilde zurücktritt, daß er neben diesen Gestalten noch ein Beiwerk gesehen habe. Jene Gesammtwelt ist nicht mehr, sie ist in die menschliche Gestalt aufgegangen, diese aber dafür in aller Bedeutsamkeit und in voller Kraft gegeben. Sie völlig zu verstehen, zu durchdringen, sie in aller Eigenthümlichkeit ihrer Form, in der ganzen Beweglichkeit ihrer Glieder aufzufassen, ist daher auch in einem ganz andern Verhältnisse, als in jener frühern Epoche, das Streben und die Meisterschaft des Künstlers. Den Beginn dieses Strebens erkennen wir in unserm Bilde Quintins. Schon hier sind die Gestalten nicht mehr bloß Theile, wenn auch die edelsten und bedeutendsten, des Werkes, sondern sein ganzer Inhalt. Fast in menschlicher Größe, nahe, unmittelbar vor uns gestellt, nehmen sie unsere Aufmerksamkeit ungetheilt in Anspruch. Diese Veränderung des Standpunktes bedingte aber sogleich eine vollständige, genau ins Einzelne eingehende Ausführung, denn nur diese konnte bei dem Maßstabe wirklicher Größe genügen, und ferner viel stärkeres, lebendigeres Pathos des Ausdrucks, denn nur dieses konnte dem Detail des Körperlichen geistige Einheit geben, mithin eine bedeutende Aen-

derung des bisherigen Styls. Daß Quintin dieß erkannt habe, zeigt sich auf unserm Bilde vollständig. Der Körper des Christus in allen seinen Einzelheiten ist mit sichtbarem Studium des Nackten ausgeführt, sogar wie die Spannung der Sehnen und die Erstarrung der Glieder vermuthen läßt, nach einem wirklichen Leichname. Durch die Anordnung der Gruppe in einer neuen, bisher nicht üblichen Form hat er sich Raum verschafft, um alle Gestalten deutlich und mit dem größern Theile ihres Körpers zu zeigen. In ihrer Bewegung und im Ausdrucke der Gesichtszüge hat er sichtbar gerungen, stärkeres Pathos zu geben, als seine Vorgänger. Freilich fehlt es ihm hier noch zum Theil an den Mitteln, um diesen neuen Rücksichten völlig zu entsprechen, namentlich genügt seine Kenntniß des menschlichen Körpers nicht, um die zahllosen Veränderungen, die jede äußere oder innere Bewegung in den zartern Theilen hervorbringt, mit Freiheit und Leichtigkeit zu geben. Die Leidenschaft scheint mehr dem Körper Gewalt anzuthun, ihn zu brechen, als ihn zu durchdringen. Er war sich aber auch der Consequenz seines veränderten Standpunktes noch nicht völlig bewußt. Sein Fortschritt war, wie jeder Fortschritt, ein einseitiger, durch welche er die Vorzüge der früheren Schule aufgab, ohne sogleich den dadurch entstehenden Mängeln abzuhelfen. In der Eyck'schen Schule konnten die menschlichen Gestalten, weil sie die Aufmerksamkeit nicht so ausschließlich beschäftigten, in der sie umgebenden Wirklichkeit auch die Züge wirklicher Personen ohne Verschönerung, mit allen Zufälligkeiten wohl ertragen. Hiedurch hatte der Künstler einen großen Vortheil für die Wahrheit des Ausdrucks. Denn bei einer mehr idealen Auffassung bildet sich die Gestalt selbst schon dem Charakter und der Stimmung entsprechend; dadurch aber hat der Ausdruck, weil er theilweise in die feste Form übergegangen ist, an seiner momentanen Kraft und Bewegung verloren. Wenn aber, wie im wirklichen Leben, die Gestalt mehr zufällig, vom Charakter, und besonders von der vorübergehenden Stimmung unabhängig

hängig gebildet ist, so spricht sich auch die Seele und die Leidenschaft des Moments unabhängig aus; sie erscheint gewaltiger dadurch, daß sie den ihr fremden Körper so stark bewegt. Durch jene unbefangene Auffassung konnten daher die Maler den Gefühlsausdruck viel stärker und erschütternder darstellen. Das Aufnehmen so höchst individueller Gestalten, die Darstellung der gemeinen menschlichen Natur (um mich des hergebrachten Ausdrucks zu bedienen) hatte aber auch gewisse Nachtheile. Härten der Formen und der Bewegungen an einzelnen, widerstrebende Linien an mehreren Gestalten, der Schein des Uebertriebenen im leidenschaftlichen, des Süßlichen im sanften Ausdrucke, endlich — denn auch dieß folgte aus dem Streben nach Wirklichkeit und Mannichfaltigkeit — ein unruhiger, gebrochener Faltenwurf der Gewänder waren nicht zu vermeiden. Allein diese Mängel verschwinden für den, welcher in der Weltanschauung des Künstlers stehen bleibt. Die Vereinigung der Gruppen, der landschaftliche Hintergrund, die übrigen mit Liebe ausgeführten Umgebungen gestatten nicht, sich bei den einzelnen Gestalten oder bei ihrem Verhältniß unter einander aufzuhalten. Der belebende Gedanke geht durch diese Einzelheiten durch, erfüllt sie, aber hat erst in dem Gesammtausdruck sein Ziel. Ein heiterer Ton, gleichsam die göttliche Lösung irdischer Verwickelungen verkündend, durchdringt daher das Ganze, und jene Härten, jene zerstreuenden Mängel, welche der Kritiker herausucht, sind aufgelöst'te Disharmonien, welche gerade als kräftige Stimmen die Harmonie des Ganzen um so voller machen. Alle diese Verhältnisse waren aber nicht mehr da, sobald man die menschlichen Gestalten in größerer Nähe und in größerem Maßstabe zeigte. Die landschaftliche oder häusliche Umgebung wurde dadurch mehr in den Hintergrund gedrängt, und ihre Bedeutung verminderte sich eben so sehr, als die der menschlichen Gestalten zunahm. Ließ man nun diesen die Form der höchsten Individualität, der Zufälligkeit des wirklichen Lebens, und eben deßhalb den ungemilderten das Aeußere durchbrechenden Ausdruck des Gefühls, so mußten schärfer

contrastirende Disharmonien entstehen, während die umgebende Außenwelt ihre mildernde Kraft verloren hatte. Der höchste Kunstzweck, die göttliche Ruhe und Harmonie des Dargestellten, war daher verloren, wenn sie nicht in den Figuren selbst, die nunmehr ausschließlich bedeutend waren, wiederhergestellt werden konnte; die Körper selbst mußten regelmäßiger werden. Der freundliche Ausdruck bloß wohlgebildeter Züge oder männlicher Kraft und Würde genügte nicht mehr, es bedurfte einer höhern Schönheit des Körpers, in einer Bedeutung, welche die Malerei dem plastischen Style näherte.

Eine andere nothwendige Folge war höhere Regelmäßigkeit und Reinheit im Gemüthsausdrucke. Er durfte weder die Einheit der Gruppe noch die Schönheit der Gestalt durch heftige Bewegungen entstellen. Die Gestalt durfte nicht mehr, wie in der Wirklichkeit, der Seele und der augenblicklichen Stimmung fremd erscheinen, und so durch das Hervordringen des Geistigen gleichsam gebrochen werden, sondern sie mußten schon für den bestimmten Charakter und für den augenblicklichen Ausdruck geformt seyn. Auch hier war daher eine Annäherung an die größere Ruhe der plastischen Kunst geboten. Dieser Consequenzen, bei denen uns, den späten Nachkommen, schon der damals doch noch weit entfernte Mißbrauch der Nachahmung des todten Steines einfallen wird, war man sich aber bei den ersten Schritten in dieser Richtung bei weitem noch nicht bewußt. So behielt denn auch Quintin als wahrer Künstler mehr aus innerem Triebe, als mit Bewußtseyn handelnd, im Einzelnen Vieles aus der ältern Schule bei. Der härteren Formen des Körpers, so wie des schroffen Gefühlsausdrucks habe ich schon gedacht. Dahin gehört ferner die äußere geometrische Regelmäßigkeit der Gruppe, obgleich anders als bisher aufgefaßt, und endlich die Bedeutung des landschaftlichen Hintergrundes, die er, obgleich seinem Gebrauche der Perspective nicht angemessen, nicht aufgeben wollte. Durch diese verschiedenartigen Bestandtheile erhält

sein Bild etwas Grelles und Hartes; es scheint uns fremdartiger und weniger verständlich als jene Eyck'sche Kunst, die doch nicht bloß der Zeit, sondern auch dem Geiste nach uns ferner steht. Nur dann, wenn eine Richtung der Kunst ihre höchste Stufe erreicht hat, kann es dem Meister gelingen, seine Schöpfung so in sich vollendet hinzustellen, daß auch der späte Nachkomme den Einklang des Ganzen fühlt, und sogleich darin einheimisch ist. Ihm sind dann diese Alten deutlicher, als manche Spätern, wie man Gestalten auf dem Gipfel des entferntern Berges besser erkennt als die im davor liegenden, beschatteten Thale. Das glückliche Loos, auf solcher Höhe zu stehen, ist unserm Quintin nicht geworden; der Kampf, den in ihm die Formen des Mittelalters mit einem Vorgefühle des Modernen führten, gibt seinem Werke, wenigstens für den ersten Anblick, etwas Gebrochenes, nicht völlig Zusammenstimmendes. Indessen gilt dieß nur für den ersten, befremdenden Anblick; bei näherm Eingehen verstehen wir, wie diese widerstrebenden Elemente durch die gleichmäßige Ausbildung verschmolzen sind, und erkennen, besonders für den Ausdruck des Schmerzes auf der Mitteltafel, einen Ernst und eine Tiefe, die bei weicherer Harmonie schwer zu erreichen seyn dürfte.

Fragen wir, wie dieser Meister dazu gelangt, die neue Richtung einzuschlagen, so verlassen uns die Nachrichten. Bekannt genug ist der Name des „Schmieds von Antwerpen," der, um dem Nebenbuhler in der Gunst eines Mädchens nicht nachzustehen, dessen Kunst erlernte, und den Hammer mit der Pallette vertauschte.

Connubialis amor ex mulcibre fecit Apellem. Die Liebe fügte ihren Wundern ein neues hinzu, indem sie den Grobschmied zum Apelles machte. Begierig haben die Lebensbeschreiber der Maler die heitere Anekdote aufgegriffen, dafür aber desto größern Mangel an allen wesentlichern Nachrichten gelassen. Nicht einmal das Jahr seiner Geburt wissen

wir. *) Unser Bild malte er 1508 und starb 1529, wahrscheinlich ziemlich bejahrt. Ueber seine Ausbildung finden wir die kurze, aber bestimmte Nachricht, daß er das Malen bei Niemand erlernt habe. **) Da indessen die Tradition die Liebe zu seinem Lehrmeister gemacht hatte, so konnte leicht der irdische Lehrer darüber vergessen werden. Einige Spätere erzählen, daß er in Italien gewesen, allein ohne Quelle und nicht mit Wahrscheinlichkeit. Denn dieser Umstand, der seinen Zeitgenossen bei der unmittelbar folgenden Generation bedeutende Autorität gab, würde nicht leicht übergangen worden und zu van Manders Kenntniß gekommen seyn. Auch spricht sein Styl keineswegs dafür. Zwar näherte er sich im Gegensatze gegen die Eyck'sche Schule insofern der italienischen Auffassung, als er die menschliche Gestalt aus der Umgebung mehr heraustreten ließ. Allein den Italienern kam es dabei vorzugsweise auf die äußere, natürliche Form, und (bis Michel Angelo ihnen eine andere Richtung gab) vorzugsweise auf die Anmuth der einzelnen Gestalt an. Hätte daher Quintin von ihnen gelernt, so würde er, wie Schoreel, Bernhard von Orley und Andere auch vorzugsweise in diesem Sinne ihre Meisterschaft anerkannt und sich an sie angeschlossen haben. Statt dessen hebt er aber eine ganz andere Seite heraus, indem er das tiefere Studium des Körpers nur zum tiefern Ausdrucke des Gemüths benutzt, was er weder von ihnen, noch von seinen Landsleuten lernen konnte. Er steht daher ganz eigenthümlich da, und scheint wirklich, wie jene Nachricht sagt, sein eigner Lehrer gewesen zu seyn. Vielleicht mag er die Er-

*) Descamps gibt es mit gewöhnlicher Zuversicht, ohne Quelle, auf 1450 an. Die Lebensbeschreibung Quintins durch A. van Fornenberg (1658) scheint nach den Auszügen daraus in den Anmerkungen zu der Ausgabe des van Mander von 1764 keine Nachricht darüber zu enthalten.

**) In van Manders Nachtrag zu der ersten Ausgabe der Schauburgh, und also wenigstens nicht aus bloßer Vermuthung, sondern nach bestimmter, ihm von Antwerpen zugekommener Nachricht.

zählungen mancher, aus Italien heimkehrender Künstler, mehr als ihre Studien, in germanischem Sinne aufgefaßt haben und dadurch angeregt worden seyn; jedenfalls aber gibt diese höchst eigenthümliche, aber doch dem italienischen verwandte Wendung den Beweis, daß das Eindringen ultramontaner und antiker Weise in die germanische Kunst, nicht äußern Einflüssen, sondern einem innern Bedürfnisse und der eignen Entwickelung zuzuschreiben ist.

Bemerkenswerth ist das Verhältniß zwischen dieser, von jetzt an entschiedenen Neigung zur tiefern Auffassung der menschlichen Gestalt und den beiden vorhergehenden Perioden der Kunst. Enkel, sagt man, sollen oft mehr als die Eltern selbst den Großeltern gleichen, und einem ähnlichen Gesetze scheint das menschliche Geschlecht in der geistigen Fortpflanzung unterworfen zu seyn. Denn häufig finden wir, daß eine neue Richtung mehr mit einer entferntern, als mit der, aus welcher sie unmittelbar hervorgegangen ist, gemein hat; gleichsam als hätte man, die Mängel der ersten fliehend, nach der andern Seite zu weit gehen, und daher wieder einlenken, jener sich nähern müssen. So ist auch hier der Gang der Kunstentwickelung. So wenig wir die unmittelbaren Lehrer der Brüder van Eyck kennen, so wissen wir doch im Allgemeinen, daß ihre Vorgänger die Gestalten ohne landschaftliche Umgebung, auf Goldgrund, mehr statuarisch als malerisch hielten, daß sie mithin nur die menschliche Gestalt, und diese mit mehr oder weniger Tiefe, oft wirklich großartig und bedeutend auffaßten. Schon durch diese einsame, statuarische Haltung, durch den Mangel an Umgebungen ging ihren Figuren das Motiv der Bewegung und dadurch des Ausdrucks ab, oder blieb doch, wenn sie sich auch zur Gruppe verstiegen, unvollkommen. Diesen Mängeln begegnete die Eyck'sche Schule durch die Außenwelt, die Handlung, die mannichfaltigen Beziehungen der Gestalten auf einander, und bereicherte dadurch die Kunst unendlich. Aber durch diese Beziehungen, durch das Verschmelzen der Einzelnen zur Gruppe, und mit der Umgebung wurde an

der menschlichen Gestalt vorzugsweise das ausgebildet, was sie dazu fähig machte, das Weiche und Sanfte, und sie verlor an Großartigkeit und Würde. Dieser Mangel mußte dunkel empfunden werden, und so das Streben hervorbringen, das wir bald überall, wenn auch in verschiedener Weise, antreffen, das Streben nach größerer Bedeutung der Gestalt. Freilich war man sich des Zusammentreffens mit der vor-Eyck'schen Zeit nicht bewußt, und mußte auch, im Besitze der Technik und gewöhnt an den Reichthum der Eyck'schen Schule unendlich tiefer gehen, als jene alten strengkirchlichen Meister. Allein die Verwandtschaft ist dennoch da, und hat sich in der Folge auf verschiedene Weise durch das einseitige Heraustreten des Statuarischen oder Großartigerhabenen gezeigt, das der Eyck'schen Schule fremd war.

Quintin, um zu ihm zurückzukehren, überlebte die Vollendung unseres Bildes lange Zeit (1508 — 1529), ohne daß wir von weitern Fortschritten oder von anerkannten Meisterwerken seiner Hand etwas erfahren, vielmehr ist überall, wo seiner mit verdientem Ruhme gedacht wird, vorzugsweise dieses Bild genannt. Auch scheint sich nicht eine bedeutende Schule an ihn angeschlossen zu haben. Nur bei seinem wenig ausgezeichneten Sohne Johann wird er als Lehrer genannt, und nur bei einem andern, nicht sehr bekannt gewordenen Maler erwähnt, der in seinen Figuren an ihn erinnere. *) Noch lange vor seinem Tode und vielleicht bald nach der Vollendung jenes Bildes traten vielmehr andere, in Italien gebildete Maler in den Niederlanden, wenn auch nicht in Antwerpen, auf. Ihre Werke, die, bei gleicher Richtung auf höhere Anerkennung der menschlichen Gestalt, weniger die tiefe, ernste, als die heitere, sanfte Bedeutung darstellten, mußten das Publicum und die jüngern Maler anziehen, und den bejahrten Meister wenigstens in der Gunst der Großen und der Menge verdunkeln; vielleicht ging er selbst einiger-

*) Siehe van Mander im Leben des Franz Crabbe zu Mecheln († 1548).

maßen zu dem neuen Styl über, in welchem er wenigstens nicht mehr der Erste war. *)

Der erste, welcher italienische Studien in den Niederlanden ausführte, scheint Johann von Maubeuge gewesen zu seyn; sein berühmtestes Werk, ein Altarbild in Middelburg, bewunderte schon Albrecht Dürer, bei seiner Reise durch Belgien im Jahre 1520. Er blühete also schon vor Quintins Tode. **) Dennoch zeigt uns Dürers Tagebuch Quintin noch als den Aeltesten und Vornehmsten der Antwerpener Gilde, welcher den deutschen Gast, nach einer Bewirthung von Seite der Zunft, selbst in sein Haus führt. ***) Von seinen Werken erwähnt er nichts. Ueberhaupt bestand in diesem Augenblicke Altes und Neues friedlich neben einander. So trifft Dürer in Brüssel den jüngern Bernhard von Orley, Raphaels Schüler, durch die Gunst der Statthalterin Margaretha ausgezeichnet und in vollem Ansehen; neben ihm aber auch den weit ältern Roger von der Weyde, der (nach Guicciardini) noch für einen Nachfolger van Eycks gilt, und in dessen Gemälden van Mander vorzugsweise den Ausdruck ernster Seelenstimmungen rühmt. Es ist zu bedauern, daß Dürer nicht sein Urtheil über beide Richtungen gibt, die ihm freilich mehr wie verschiedene Talente erscheinen mochten; durch seine dankbare Weise, erhaltene Gefälligkeiten, Geschenke und Gastmähler aufzuzeichnen, erfahren wir wenigstens, daß er von keinem so geehrt wurde, als von Roger, und können daraus wohl schließen, daß eine nähere Wahlverwandtschaft des Deutschen mit den ältern als mit den jüngern Niederländern statt fand.

---

*) S. die Anm. 1. am Schlusse dieses Aufsatzes.

**) Vasari III. S. 461. Van Mander nennt ihn unbestimmt einen Zeitgenossen des Lukas von Leyden, kennt aber sein Geburts- und Sterbejahr nicht. Descamps und Florillo bestimmen das letztere auf 1562 —, ich weiß nicht woher, vielleicht nicht richtiger als sein Geburtsjahr, das nach obiger Notiz früher als 1499 oder 1500 (wie sie angeben) fallen muß.

***) Dürers Reliquien. Campe. S. 81.

Bald nach Dürers Aufenthalt in den Jahren 1522 oder 1523 kehrte Johann Schoreel nach den Niederlanden zurück *), der nun schon Raphael und Michel Angelo studirt hatte, und die ungetheilte Bewunderung seiner Landsleute erhielt. So war bei Quintins Tode der Sieg der neuen, italienischen Schule entschieden, und wir lernen nicht leicht einen Künstler von Ruf kennen, der nicht über die Alpen gewandert war. Indessen mag in Antwerpen eine Vorliebe für jene ältere Weise geblieben seyn. Wenigstens finden wir in unserer Galerie, welche das Alte treu bewahrt, nichts von jenen eben erwähnten, berühmten, auswärtigen Künstlern, und dennoch erscheint erst nach langem Zeitverlauf ein bedeutendes Talent unter den Einheimischen. Weniger vollendete und eben deßhalb zwischen der herrschenden Richtung und der Vorliebe des Orts schwankende Maler werden der reichen und kunstliebenden Stadt nicht gefehlt haben. Allein in den Kirchen wie in den Nachrichten der Lebensbeschreiber mögen sie leicht von der fruchtbaren Schule, die sich nun bildete, zurückgedrängt seyn. Zu diesen weniger bedeutenden wird jener Jodocus von Cleve gehören, der nach Mander 1511 in die Gilde trat und viele Marienbilder mit Engeln gemalt hat. **) Joachim Patenier ***) und Heinrich met de Bles waren hauptsächlich Landschafter und schlossen sich (schon deßhalb, da ihnen Italien keine Vorbilder gab) mehr an die alte Schule an. Dieß scheint auch von Jan Cranffe zu gelten, der 1523 in die Gilde eintrat. ****) Der Styl, welcher in dieser Zwischenzeit in andern Städten Brabants, vorzüglich in Brüssel blühete, vereinigte manches Gute der niederländischen und der italienischen Kunst. Bernhard von Orley, Schoreel, Michael Coxcie und die Andern

*) Van Mander im Leben des Johann Schwarz.

**) Guicciardini verwechselt ihn mit dem spätern Jodocus von Cleve, der am Hofe König Heinrichs VIII aus Hochmuth wahnsinnig wurde.

***) S. am Schlusse des Aufsatzes die Anm. 2.

****) van Mander Fol. 205.

dieser ersten Generation der neuen Zeit hatten das Gefühl für die Anmuth der ältern einheimischen Werke nicht verloren; sie behielten manche Eigenthümlichkeiten der Anordnung und Gruppirung, des Umfangs und der Mannichfaltigkeit bei. In Italien hatten sie vorzugsweise Raphael studirt, und auch in ihm besonders die sanften graziösen Motive aufgefaßt. Jene einzelnen Härten und naiven Unregelmäßigkeiten, welche die ältere Kunst sich erlaubt hatte, mußten daher verschwinden; die Gestalten wurden größer, schöner und richtiger zugleich, die Gruppen mehr übersichtlich und zierlich, und das Ganze nahm einen milden, freundlichen Geist an, der auch auf uns seine Wirkung nicht verfehlt. Allein wie die Vereinigung zweier verschiedener Principien immer nur die Verflachung beider zur Folge hat, so war es auch hier. Der ernste, fromme, mystische Sinn, den die ältere Schule in den Eycks und in Hemling gehabt hatte, war verloren, und konnte nicht erhalten werden, sobald der Geschmack und die Kenntniß der Form so weit gebildet war, um an jenen scheinbaren Mängeln der Form Anstoß zu nehmen. Ebensowenig hatte man aber mit der weiblichen Grazie Raphaels auch seine sinnvolle Tiefe sich aneignen können. Es war daher nur die Anmuth beider geblieben, die ein willkommener Gast war, aber freilich bald einen Mangel empfinden lassen mußte. Ein Rückschritt zu jener frühern Unbefangenheit war indessen nicht möglich, nachdem das Auge für die Verhältnisse des menschlichen Körpers geöffnet war, und so blieb nichts übrig, als auf dem neu betretenen Wege zu größerm Ernste weiter zu gehen.

Dieß war die Aufgabe der folgenden Generation, die auch in Italien durch das Vorbild Michel Angelo's einen andern Geist verbreitet gefunden und angenommen hatte. Die bedeutendsten Niederländer dieser zweiten Epoche ließen sich in Antwerpen nieder, theils weil sie durch Geburt oder früheren Unterricht hier heimisch waren, theils durch den Reichthum angezogen. Das Haupt der neuen Schule war Franz Floris, der aus einer Künstlerfamilie dieser Stadt ent-

sprossen, erst unter Lambert Lombardus in Lüttich, dann in Rom nach Michel Angelo und der Antike studirt und so den antikmodernen Geist an den Quellen geschöpft hatte. Im Jahre 1539 trat er hier in die Gilde; *) sein Ruhm verbreitete sich schnell, und bald wurde er überall mit gesteigertem Enthusiasmus, als der „belgische Raphael" gefeiert. Guicciardini findet ihn in Zeichnung und Erfindung ausgezeichnet, in Darstellung der Muskeln und der menschlichen Gestalt wunderbar geschickt, diesseits der Alpen vielleicht ohne Gleichen. Van Mander nennt ihn den „Laternenträger und Straßenmacher der niederländischen Kunst," **) rühmt seine Werke durch Kenntniß, Ausdruck und Anordnung als erstaunenswürdig, und will überhaupt keinen über ihn gestellt haben. Wir Neuern werden dieß Entzücken schwerlich theilen; indessen ist es begreiflich, daß, nachdem einmal die Richtung gegeben, die Darstellung des Körpers in seiner ganzen Muskelkraft Künstler und Kunstfreunde, wie eine neue, lange geahnete Wahrheit, so stark treffen konnte, daß sie alles Anstößige übersehen, alle Vorzüge früherer Schulen vergessen konnten. Auch die Kunst hat Zeiten der Revolution, in welchen das Einseitigste und deßhalb Unwahrste mit blinder Begeisterung gefeiert wird.

Die Sammlung enthält das Gemälde von seiner Hand, welches die Zeitgenossen am meisten priesen. Es ist der Sturz der bösen Engel; eine große, hohe Tafel, in ihrem ganzen Raume mit menschlichen Gestalten gefüllt, die in den verschiedensten Wendungen der Glieder abwärts fallen, und da sie ziemlich dicht neben einander in dieser senkrechten Bewegung gedacht sind, wie fallender Schnee oder Regen,

*) Fiorillo gibt sein Geburtsjahr (II. S. 450) auf 1520 an, theilt aber auf der folgenden Seite Inschriften mit, aus denen sich ergibt, was an sich schon wahrscheinlicher seyn würde, daß er 1511 geboren. Jene erste Zahl ist nur ein ungenauer Schluß aus van Manders Angabe, daß er bei seinem Tode 1570 in den Fünfzigen gewesen.

**) Im Leben Joh. Schoreels.

die ganze Fläche des Bildes gleichmäßig und ohne perspectivische Vertiefung bedecken. Ohne Zweifel würde diese Anordnung weniger anstößig erscheinen, wenn das Bild höher hinge, so daß wir nicht in gleicher Höhe, sondern von unten und ferne den Sturz betrachteten. Wir würden dann aber auch das Einzelne, den abwechselnden Ausdruck von Wuth und Verzweiflung, die auch noch in der Entstellung fühlbare Schönheit der Körper weniger vollständig sehen.*) Floris soll in Rom besonders Michel Angelo's jüngstes Gericht studirt haben, und wie dieses Vorbild scheint auch seine Composition mehr bestimmt, ein Lehrbuch für Künstler als ein wirklich erfreuliches Werk zu seyn. Indessen ist es nicht bloß der Gegenstand, der ihn für uns ungenießbar macht; denn auf einem zweiten Bilde, das wir hier finden, hat selbst die Anbetung der Könige, ein Stoff, den die Kunst auf ihren verschiedensten Stufen so glücklich zu benützen wußte, unter seinen Händen allen Reiz verloren. Die Körper sind so lang gezogen, daß man spürt, wie der Künstler ihre Theile einzeln veranschlagt hat; die Gesichtszüge verrathen deutlich, daß sie dem Ovale nur eingeschrieben sind, die Haltung ist steif und gezwungen, die Färbung gelb und einförmig. Schon frühe tadelten es die Italiener, daß Floris durch Ueberhäufung des Muskelwerks die Körper zu dünne mache, Karl van Mander**) gibt ihnen den Vorwurf zurück, indem sie aus Bequemlichkeit zu wenig Binnenwerk gäben; und beide Aeußerungen sind charakteristisch für den innern Gegensatz beider Nationen, der sich überall so bewährt, wie er hier in Beziehung auf die Gestalt des menschlichen Körpers ausgesprochen ist. Jene ita-

*) Eine Fliege auf dem Schenkel eines Engels soll von Quintin Messis gemalt seyn, und ihm, als ein Probestück der heimlich erlernten Kunst, des Meisters Tochter verschafft haben. Die Anekdote widerlegt sich durch die Lebenszeit des Künstlers, was freilich dem Publicum, für das sie berechnet ist, gleich seyn kann.

**) Ed. 1604. fol. 238.

lieniſche Schönheit war dem germaniſchen Sinn zu oberflächlich, und er zerſtörte ſie durch anſcheinend größere Tiefe.

Es iſt bemerkenswerth, daß dieſe Schule der tiefern Auffaſſung italieniſcher Studien in Antwerpen blühte, während die unmittelbar vorhergehende, anmuthige Kunſt Bernhards von Orley und ſeiner Altersgenoſſen hier nicht Wurzel faßte. Schwerlich dürfte dieß bloß äußern Urſachen zuzuſchreiben ſeyn; vielmehr ſcheint es, daß man hier, durch ältere Tradition und namentlich durch Quintin Meſſis an eine ernſtere, herbere Kunſt gewöhnt, durch die italieniſche Richtung nicht eher befriedigt wurde, bis Floris ſie in einem, freilich unſerm Geſchmacke nach, mißverſtandenen Ernſte auffaßte. Dieß aber mag als ein Beiſpiel gelten, wie die nothwendige hiſtoriſche Entwickelung ſich auch an eine beſtimmte Localität anknüpfen, durch dieſelbe bedingt ſcheinen kann.

Franz Floris verſammelte eine blühende Schule um ſich; wohl hundert und zwanzig Lehrlinge arbeiteten unter ihm und berühmte Meiſter gingen daraus hervor. Aber auch die Zeitgenoſſen, von denen wir nicht gerade wiſſen, daß ſie unmittelbare Lehre von ihm erhalten, ſtehen ihm ſo nahe, daß man ſie in einem weiteren Sinne zu ſeiner Schule zählen muß, die uns in allen Kirchen und ſo auch hier in der Sammlung in vielfältigen Exemplaren begegnet. Leider gleichen ſie ſich faſt alle in unerfreulicher Nüchternheit. Sie ſtehen in einer unglücklichen Mitte zwiſchen der ältern Schule und der freien Benutzung italieniſcher Lehren. Die ruhige, männliche Haltung oder die hingebende Liebe der Figuren bei den ältern Meiſtern iſt verſchwunden, ohne daß, wie bei manchen Italienern und bei Rubens, die Fülle des ſinnlichen Lebens ſelbſt eine geiſtige Bedeutung hat. Eben ſo wagen ſie weder nach alter Weiſe eine weite, heitere, perſpectiviſche Ausſicht zu geben, noch die Geſtalten in voller Größe und im nächſten Vorgrunde zu zeigen, und an ihnen den ganzen Reichthum körperlicher Motive zu entwickeln, ſondern ſie laſſen es bei einer flach perſpectiviſchen Gruppirung. Ihre Anordnung gibt daher den Eindruck, wie in der Architektur die Anwendung der antiken Glieder auf

die engen Räume nordischer Gebäude.*) Wie hier die Pilaster und andere ursprünglich auf eine freie Stellung und auf bestimmte großartige Maßverhältnisse zum Ganzen berechnete Theile übereinandergehäuft vorkommen, und daher kleinlich und gedrückt erscheinen, so geben uns auch die Figuren dieser Maler, in der mäßigen Entfernung ihres Standpunktes, in halber Lebensgröße und in der mehr angedeuteten als vollendeten Körperschönheit, das Gefühl einer nicht beendigten Entwickelung, und erregen Wünsche, die sie nicht befriedigen. Wenn ich, um gerecht zu seyn, neben diesen gemeinsamen Mängeln auch gemeinsame Vorzüge dieser Schule nennen sollte, so wüßte ich, außer etwa einer gewissen akademischen Richtigkeit, die doch nur einen sehr mittelbaren Werth hat, nichts anzuführen, als die bestimmten, festen Umrisse, welche in der That, wenn wir an die italienischen Nebulisten und an manche der wüsten, zerflossenen Bilder Rubens denken, unserm Auge erfreulich sind.

Unter den Meistern dieser Schule, um sie kurz zu erwähnen und den Uebergang zu weiteren Richtungen an ihnen zu zeigen, zeichnet sich Franz Frank der ältere vortheilhaft aus. Seine Farben sind kräftig, wenn auch nicht immer gut gewählt, die Umrisse rein, die Züge seiner Gestalten zwar antikisirt, und ohne volle Individualisirung, aber auch ohne Affectation. Wenn auch nicht tief und ergreifend, geben seine Bilder stets eine bestimmte Anschauung des dargestellten Augenblicks, und versetzen uns in eine Welt freundlichen und mäßigen Verhaltens. Unter den acht Gemälden, welche hier aufgestellt sind, scheint das des Petrus, der den Gefangenen predigt, das Vorzüglichste in Ausdruck und Wärme.**)

Von Franz Pourbus ***) ist hier die Predigt des heiligen

*) Namentlich führte mich das hiesige Rathhaus auf diesen Vergleich, ein Werk derselben Zeit, von dem Bruder des Franz, dem Cornelius Floris gebaut.

**) Siehe am Ende die Anmerkung 3.

***) Seit 1564 in der Gilde bis zu seinem Tode 1580. v. Mander nennt ihn den besten Schüler des Floris.

Aloysius unter vielem Volke in einer dunkeln, kräftigen Landschaft, vielleicht dadurch lebendiger und wärmer ausgefallen, daß die Aeltesten der Schmiedezunft, für deren Altar dieß Bild ursprünglich gemalt war, in den Köpfen der Zuhörer portraitirt sind. — Hans von Elburch, schon 1535, mithin früher als Franz Floris, in die Gilde aufgenommen, *) theilt im Wesentlichen die Manier, doch ist seine Zeichnung steifer, das Colorit aber kräftiger und frischer. Vielleicht eine natürliche Folge eines spätern Uebergangs zur neuen Schule.

Von Adrian Key, dem Neffen eines Wilhelm Key, der als Mitschüler des Franz Floris bei Lambert Lombardus aufgeführt wird, ist das Abendmahl mit der Jahrszahl 1575, in der Anordnung schon etwas mehr dem Vorgrunde genähert, in der Zeichnung und Färbung aber höchst frostig und steif. Bei weitem besser sind die auf der Rückseite befindlichen Bildnisse des Stifters und seiner Familie. Das Colorit ist kräftig, die Zeichnung nicht mit Muskeln und Sehnen überladen, und dennoch gründlicher und mehr ins Einzelne eingehend, der Charakter mit Wahrheit aufgefaßt. Diese Verschiedenheit des Portraits und der historischen Bilder, die sich bei den meisten Gleichzeitigen findet, ist sehr bemerkenswerth. Der Gegensatz zwischen der leichtern Nachahmung der Natur und der studirten und dadurch mißlungenen Composition erklärt ihn nicht. In der That ist dieser Unterschied vielleicht für Einzelne, niemals aber für die Kunst da gewesen; denn der Künstler sieht in der Natur nur das, was er künstlerisch anerkennt, und so finden wir sonst immer, daß Portrait und

*) Die Nachrichten über diesen Maler geben ein Beispiel, wie Traditionen sich ausbilden, und wie die Kunstgeschichte bisher behandelt ist. Van Mander Fol. 205 sagt bei einem Bilde von ihm, der Seesturm sey gelungen, Descamps allgemeiner, er habe das stürmende Meer gut dargestellt; Fiorillo macht daraus, er habe ein großes Talent besessen, Seestürme zu malen. Kein Wunder, wenn ein weiterer Erzähler ihn zum Nebenbuhler des Backhuyzen machte.

Composition, selbst wo die Kunst am meisten idealisirt, gleichen Schritt halten. Hier muß daher ein besonderer historischer Grund seyn, zumal da nicht bloß die Auffassung jeder einzelnen Gestalt, sondern auch die Gruppirung Mehrerer im Portrait gar nicht im neuern Geschmacke der Zeit, sondern in der einfachen Nebeneinanderstellung und der ruhigen, gleichförmigen Haltung, wie bei den ältern Meistern, angeordnet ist. Vielleicht liegt dieser Grund in der besondern Beschaffenheit des alten und neuen Styls in dieser Epoche. Obgleich nämlich, wie sich eben zeigte, nicht der Einfluß äußerer Umstände, sondern das innere Bedürfniß nach tieferer Auffassung der menschlichen Gestalt die niederländische Kunst zur Schülerin der italienischen machte, so lag es doch in diesem Verhältnisse, daß es vorübergehend zu einer Verläugnung der nationellen Eigenthümlichkeit führen mußte. Weil die Meisterschaft der Italiener unverkennbar war, so folgte man ihnen auch in allen Stücken, ohne zu unterscheiden, was nur für ihre Eigenthümlichkeit paßte, zumal da die italienische Nationalität in ihrer südlichen, freieren Weise weniger erkennbar ist, sich weniger von allgemeiner Natur und Schönheit sondert. Man glaubte daher allgemeine Schönheitsformen zu finden, ohne gewahr zu werden, daß darin nur die Italiener ihrer nationellen Eigenthümlichkeit gemäß, sich frei bewegen. Für höhere Kunstzwecke betrachtete man, so gut es ging, die Natur mit italienischen Augen, aber die ehrenfeste, bürgerliche Gestalt des Nordländers selbst und gar ganzer Familien wollte sich nicht darein fügen. Für das Bildniß des Italieners genügte die italienische Schule, aber seine Landsleute sah der Niederländer, wenn er sie in ihrem eigenen Charakter auffassen wollte, nach wie vor im Lichte der ältern einheimischen Kunst, und konnte sie nur in ihren Formen darstellen. Im Portrait blieb daher noch ein Ueberrest des Einheimischen, der sich zu seiner Zeit wieder geltend machen mußte. Doch ehe dieß geschah, mußte das Neue noch mehr verarbeitet und verbreitet werden. Dieß Verdienst hatte besonders Martin de Vos. In der Zeichnung schließt er sich an die Schule des

Floris an, aus welcher er auch hervorgegangen seyn soll,*) doch erscheint das Frostige und Gezwungene schon etwas gemildert. Mehr noch hat aber sein Colorit gewonnen. Kräftige Färbung war das alte Erbtheil der deutschen und niederländischen Schule gewesen, bis das harte Studium der Körperform sie ganz in Anspruch nahm. Michel Angelo in seiner sculptorischen Tendenz wurde nun das alleinige Vorbild, und es konnte nicht fehlen, daß auch der helle Farbenton der Florentinischen Schule in ihre Bilder überging, und nur etwa im Portrait die alte Kraft sich erhielt. Als Martin nach Italien wanderte, etwa 20 Jahre später als Floris,**) mußte die Schule Michel Angelo's und das Studium des Nackten in einem andern Lichte erscheinen. Schon in der Heimath hatte der junge Künstler die neue Lehre empfangen, er war daher vorbereitet, und wenn er in Italien den Altmeister selbst noch lebend, seine Schule blühend fand, so traf sie ihn doch nicht mehr mit der vollen Kraft des Unerwarteten. Auch konnte es an Uebertreibungen der Nachahmer und am Widerspruche der Gegner nicht fehlen, so daß in den Niederländern um so leichter das Wohlgefallen an den herrlichen Farben ihrer frühen Vorgänger wieder aufkommen konnte. Dieß mochte es bewirken, daß sie sich in Italien besonders an die ihrer Richtung verwandten Venetianer anschlossen, und Martin scheint der Erste gewesen zu seyn, der es gethan, wenigstens finden sich in seinen Bildern häufige Spuren des Einflusses dieser Schule.

Vorzüglich wirksam war Martin de Vos, den allgemeinen Geschmack mit den neuen Formen zu befreunden; theils durch sein langes Leben, durch die blühende Schule und die große Zahl seiner Gemälde, noch mehr aber durch die unzähligen Blätter, welche die Sadelers, Collaerts, Galles und an-

*) S. die Ausgabe des van Mander 1764. I. p. 349.

**) Martin de Vos, 1559 in die Gilde aufgenommen, ist nicht, wie Descamps und Fiorillo haben, 1520, sondern, nach der Angabe van Manders selbst in den Nachträgen, 1531 geboren.

andere der vielen Kupferstecher, welche sich jetzt in Brabant bildeten, nach seinen Zeichnungen fertigten.

Dieß Verdienst der Verbreitung mag sein größtes gewesen seyn, wenigstens findet sich unter den vielen Bildern, die hier, theils in den Kirchen zerstreut, theils in der Sammlung bewahrt sind, keines von ausgezeichnetem Werthe. Besonders scheint ihm selbst das Bestreben abzugehen, den heiligen oder sonst bedeutenden Gestalten, welche auf das Gefühl wirken sollen, eine höhere Würde zu geben. Dagegen sind alle leicht und richtig gezeichnet und gefällig colorirt. Er ist wie ein Schauspieler, der keine Rolle verdirbt, aber auch keine erschöpft. In dieser Leichtigkeit des Erfindens und Ausführens scheint er den verschiedenen Stylen, die während seines langen Lebens blühten, sich möglichst angeschlossen zu haben. So finden wir hier Sanct Lucas, die Jungfrau malend, noch steif in dem gezwungenen Style des Franz Floris. Andere, die Taufe Christi, die Enthauptung Johannes des Täufers, Franz von Assisi und die Versuchung des heiligen Antonius, sind fast nur Staffage in landschaftlicher Umgebung, die freilich nicht in der perspectivischen Bedeutung der Eyck'schen Schule, sondern etwa in der Weise des Johann Breughel aufgefaßt ist. Auch hier herrscht, wie bei diesem, das helle Colorit, selbst an den Baumstämmen vor, und die Ueppigkeit des Pflanzenwuchses, nicht die Formen des Landes, sind gesucht. Wieder andere, die Taufe Constantins und die Erbauung der Sophienkirche, enthalten schon eine schwache Annäherung an die spätere Auffassung, welche nur Personen, handelnde und zuschauende, gibt, und den Hintergrund ganz entbehrt, die aber freilich eine tiefere Bedeutsamkeit der Gestalten erfordert, als er zu gewähren vermochte.

Die nächste Stufe nach de Vos nimmt Octavius van Veen (Otto Venius) ein, bekannt als Rubens Lehrer.*) In Leyden 1558 geboren, soll er seine Studien vorzüglich in Rom unter Friedrich Zuccaro gemacht haben. Doch mag er unge-

*) Houbraken l. c. I. p. 38. van Mander Fol. 295 ist dürftiger.

fähr in gleichem Alter wie die beiden ältern Caracci auch schon Parma gesehen haben, und auf das eigenthümliche Verdienst Correggio's aufmerksam geworden seyn. Wenigstens bestrebt er sich, den Gestalten durch sorgfältigere Schattirung den Schein vollkommener Rundung zu geben, sie besser zu modelliren, durch ein harmonisches Vertheilen der lichten und dunkeln Stellen das Ganze zu verschmelzen, und das zu erreichen, was man später als Helldunkel (Chiaroscuro) gerühmt hat. Dagegen steht er im geistigen Ausdrucke nicht eben höher als die bisher betrachteten Nachfolger des Franz Floris. Die plastische Rundung der Gestalten, der weiche Uebergang der Farbentöne, ein kräftiges Colorit und eine leicht übersichtliche gefällige Composition mit angemessenem, edelm, aber nicht gerade bedeutendem Ausdrucke machen das Verdienst seiner Werke aus, auf denen das Auge mit Vergnügen weilt, und vielleicht keinen Tadel, aber auch nicht volle Befriedigung findet. Nach seiner Rückkehr aus Italien ließ er sich in Brüssel nieder, und lebte dort, getheilt zwischen künstlerischen und gelehrten Beschäftigungen, bis 1629. Seine Gemälde, die diesem doppelten Charakter des Künstlers und Gelehrten entsprechen, mehr Geschmack als Begeisterung zeigen, sind daher meistens in Brabant. Antwerpen besitzt mehrere in den Kirchen und eine nicht unbedeutende Reihe hier in der Galerie.

Berühmter als durch seine eigenen Werke ist Octavio durch seinen großen Schüler, Rubens. Ehe ich von diesem selbst spreche, wird es nöthig, daß wir uns den Zustand der Kunst und des Lebens, den er vorfand, vergegenwärtigen.

Schoreel und Bernhard von Orley hatten Raphael, Floris, Michel Angelo zum Vorbilde genommen, Martin de Vos hatte von den Venetianern gelernt. Schon durch diesen letzten Schritt war die Stellung, welche die Niederländer anfangs gegen die Italiener genommen, bedeutend verändert. Eine einzelne mächtige Erscheinung fesselt den Geist, mehrere schwächen schon gegenseitig ihre Kraft, und geben ihm größere Freiheit. So konnten die Niederländer, wenn sie den Vorzug der Italiener im Allgemeinen noch anerkannten, schon unter ihren

einzelnen Schulen wählen. Indem sie aber alle, Verschiedene mit verschiedenem Glück in ihre Heimath zu verpflanzen suchten, bildete sich hier eine große Mannichfaltigkeit der Gestalten, in denen Fremdes und Einheimisches verbunden war, in denen aber, da jenes in sich selbst getheilt war, dieses als das Gemeinsame sich häufiger wiederholen und deutlicher zum Bewußtseyn kommen mußte. Was in der Anschauung des betrachtenden Publicums vorgehen mußte, können wir an manchen Künstlern beobachten, obgleich sie nach der Natur der Sache dem Styl, dem sie sich zuerst ergeben haben, fester angehören. Denn wir finden nun schon Mehrere, die mit einem ungewöhnlichen Schwanken jeder neuen Schule sich anzuschließen bereit sind. Vor Allen ist dieß bei Michael Coxcin der Fall, der frühe unter Raphael studirt und nach Orley's und Schoreel's Weise dessen Grazie sich anzueignen strebte, später aber in seinem langen Leben (1497—1592) jeder neuen Schule huldigte, zuletzt alle zu verbinden suchte. So sehen wir in der hiesigen Sammlung ein Werk seines späten Alters, das die verschiedensten Elemente vereinigt, in der tiefen landschaftlichen Perspective an die altflandrische Schule erinnert, in der Zeichnung des Nackten nicht frei von der Manier des Floris ist, und doch Wendungen und Gruppen aus seiner ersten Richtung enthält. So hatte sich schon ein eklektisches Verfahren gebildet, ohne daß man sich dessen bewußt war, und ohne daß man das Beispiel der Caracci's vor sich hatte. Mit der Periode, der diese angehören, trat eine große Veränderung des Verhältnisses ein. Bernhard von Orley, Franz Floris, Martin de Vos, wie weit sind sie von Raphael, Michel Angelo und selbst den Venetianern entfernt! Otto Venius, der auch das Helldunkel und die Harmonie des Correggio studirt hatte, steht seinen Zeitgenossen, den Caracci's, nicht mehr so gar weit nach. Bis hieher hatte sich die Kunst in Italien so schnell entwickelt, daß, ehe die Niederländer sich die Vorzüge einer Schule in ihrer Weise angeeignet hatten, schon eine neue entstanden war. Sie hatten auch der Zeit nach ihren Meistern jenseits der Alpen nicht folgen

können, noch weniger Muße gehabt, ihre Kräfte selbstständig zu prüfen. Nachdem sie einmal mit der Befriedigung durch das Ganze des Bildes, wie es die Eyck'sche Schule gab, sich nicht begnügten, sondern eine höhere Schönheit der menschlichen Gestalt ahneten, und anerkannt hatten, daß die Italiener im Besitze dieses Geheimnisses waren, mußten sie ihnen auch in den weitern Fortschritten gläubig folgen. Allein dieß änderte sich, als seit Correggio und den Caracci's nicht mehr bloß von der Schönheit der Gestalt, sondern auch von der Harmonie, von der Einheit des Ganzen die Rede war. Hier waren sie auf ein Gebiet gelangt, in welchem sie früher den Vorrang vor den Italienern gehabt hatten. Sie waren auf heimischen Boden zurückgekehrt; ihre Lehrjahre im Studium der menschlichen Gestalt waren beendet, sie konnten losgesprochen werden. Auch hörten die Italiener auf, die Meister zu seyn; die geheimnißvolle Quelle, aus der ihnen bisher stets neue Formen der Schönheit offenbart waren, schien zu versiegen. Ihre neueste Schule dachte mehr, den Besitz zu erhalten und zu sammeln, als zu erweitern. Sie waren selbst Lernende geworden, wie die nordische Kunst, und nichts hinderte diese, wieder selbstständig zu werden.

Allein in den beiden jetzt getrennten Theilen der Niederlande mußte dieß auf sehr verschiedene Weise geschehen. Beide Gegenden, in ursprünglicher Kunstanlage ähnlich, hatten auch in dem Streben nach Aneignung des italienischen Geschmacks gleichen Schritt gehalten, und waren beim Ausbruche der Unruhen, welche die Trennung zur Folge hatten, in gleichem Besitze der alten einheimischen angebornen, wie der fremden erworbenen Kunst. Jetzt aber theilten sie sich im Gebrauche dieser beiden Elemente auf eine entscheidende Weise. Die republicanisch protestantischen Provinzen vernichteten nicht bloß im Bilderstürm das Alte und verbannten die Kunst aus der Kirche, sondern in ihrer ganzen Denkungsweise schied sich Tradition und eigene Ueberzeugung, Fremdes und Einheimisches. Es trat bei ihnen, auch in der Kunst, das einheimische Element hervor, und bestimmte den neuen Charakter

derselben. Indessen wurden dabei die italienischen Vorstudien, wenn auch nicht durch unmittelbares Anschließen, doch unwillkürlich durch Anwendung der gewonnenen Regeln, hauptsächlich für die Kenntniß der Körperform benutzt. In den katholischen Provinzen dagegen war kein äußerer Grund, sich von der italienischen Kunst loszureißen; vielmehr mußte die Verbindung mit ihr und ihrem Mutterlande durch die Hofhaltung des Prinzen von Parma und überhaupt durch die gemeinschaftliche Herrschaft, besonders aber auch durch die kirchliche Beziehung, befestigt werden. Dennoch war auch hier das Gefühl der eigenen Kraft durch den, wenn auch nicht siegreichen Befreiungskrieg zu sehr angeregt, um sich nicht da, wo es verstattet war, Luft zu machen, und um der absterbenden italienischen Kunst länger zu folgen. Es waren daher hier dieselben Elemente thätig, nur in anderer Mischung. Die holländische Schule nahm den Gegenstand aus der vaterländischen Sitte und benutzte nun stillschweigend die fremde Lehre, die belgische aber blieb im Aeußern der fremden Kunst treu, und erfuhr unvermerkt den Einfluß der einheimischen Denkungsweise.

Dieß war die Stellung der Kunst, als Rubens auftrat. Wollen wir aber prüfen, wie er seine Aufgabe löſ'te, so steht uns freilich das jetzt, wenigstens in Deutschland allgemein verbreitete Urtheil über ihn entgegen. Denn es gilt fast unbestritten, daß seine Auffassung grobsinnlich und geschmacklos, nur in derben Situationen zu dulden sey und sein großes Talent mehr zur Entwürdigung als zur Förderung der Kunst beigetragen habe. Ich will es wahrlich nicht übernehmen, alle oder auch nur den größern Theil seiner Arbeiten zu vertheidigen. Allein kaum wird je ein großer Künstler bei langer Wirksamkeit dem Schicksale entgehen, schon auf die Entartung seiner Richtung hinzudeuten; wie viel mehr Rubens, in einem prunkenden Zeitalter, wo nicht mehr, wie in der Epoche jugendlich schüchterner Fortschritte, der Mangel der Hülfsmittel eine wohlthätige Hemmung gab. Wenn aber die Ausartung bei ihm früher eintrat, als gewöhnlich, und wenn die natür-

liche Leichtigkeit seines Pinsels ihn zu Manchem verführte, was keiner spätern Generation zusagen wird, so darf uns das nicht hindern, ihn in seinen reinern Leistungen zu verstehen. Freilich kann man dieß kaum an anderem Orte, als hier in Antwerpen. München, durch die Schätze der Düsseldorfer Sammlung, und Paris, dessen glänzender Hof schon damals auch im Kunstbesitze den Vorrang vor allen andern suchte, sind an Zahl und Umfang seiner Werke sehr viel reicher. Aber dem innern Werthe nach besitzt die Vaterstadt*) das Beste. Ein Theil dieser Bilder gehört zu seinen früheren Arbeiten, die er, bald nach der Rückkehr aus Italien in frischer, männlicher Kraft mit Liebe und Ruhe arbeitete, ehe sein weitverbreiteter Ruhm ihn mit den kolossalen Aufträgen des Luxus mehr bedrängte, als ehrte; auch mag er sich gescheut haben, einem weniger vollendeten Bilde oft zu begegnen. Zu den früheren Gemälden gehört eine heilige Familie, welche er bei seiner Aufnahme der Akademie schenkte.**) Auch möchte ich ohne historische Notiz aus innern Gründen zwei äußerst zarte Bilder dahin rechnen, die heilige Anna, die Jungfrau Maria als Kind im Lesen unterrichtend, und die heilige Thereſe, vor dem Erlöser knieend, bittend für die Rettung der Seelen aus dem Fegfeuer. Ein drittes, das letzte Abendmahl des heiligen Franz von Assisi,***) erinnert an Agostino Caracci's Communion des heiligen Hieronymus, die Rubens schon gesehen haben konnte, und deutet daher auf die Zeit bald nach der Rückkehr aus Italien. Besonders interessant ist aber ein

*) So nenne ich Antwerpen, da Rubens in Köln nur auf der Flucht seiner Eltern geboren, und bald in ihre Heimath zurückgeführt ist. — Die ausführlichsten, zum Theil aus ungedruckten Quellen geschöpften Nachrichten über sein Leben gibt Michel, Histoire de la vie de Rubens, Bruxelles 1771. Die Angaben über die Zeit seiner einzelnen Werke sind indessen auch hier mangelhaft.

**) Gestochen von Bolswert mit dem Titel:
Miratur matrem se fieri virgo parentis.

***) Jene beiden von A. Bolswert, dieß von Snyers gestochen.

Altarbild, das er für die Familie Michielsons malte, und das nicht bloß an der äußerst sorgsamen, detaillirten Ausführung als ein früheres Bild zu erkennen ist, sondern selbst zeigt, wie der Künstler noch versucht und gerungen hat, sich den Styl, der ihm vorschwebte, auszubilden. Die Mitteltafel enthält die Kreuzabnahme, die Seitentafeln die Jungfrau mit dem Kinde und den Evangelisten Johannes. Auf jener ist der Schmerz der die Leiche begleitenden Personen mit sorgsamer, fast absichtlicher Unterscheidung gesteigert; die Farben sind stärker aufgetragen als in späteren Bildern, und er scheint in Reichthume und in künstlicher Verschmelzung der abwechselnden Töne sich besonders geübt zu haben. Außer der trefflichen Ausführung ist auch die ganze Auffassung und der Ausdruck des Gefühls in diesen Bildern vollkommen jugendlich. Auch hier ist schon die Fülle des Körpers, die leichte Biegsamkeit der Glieder, aber noch keine Spur von dem Mißbrauche der Kraft, von den übervollen Körpern, von den gewaltsamen, oft unpassenden und selbst unrichtigen Bewegungen, von den verwickelten, wilden Gruppen und Massen seiner späteren, zumal größeren Bilder. Hier ist diese reiche Lebenskraft noch vollkommen beherrscht, sie dient nur dazu, dem Ausdrucke mehr Wärme und Wahrheit zu geben, und gerade die Mäßigung und Zurückhaltung bei so großer Fülle leihet den Gestalten einen eigenthümlichen Reiz. Wenn wir in den auswärtigen Galerien gewöhnlich die Bilder aus seinem eigenen Familienleben den größeren historischen Compositionen vorziehen, so finden wir hier dieselbe Wahrheit und Wärme, ohne den Beigeschmack einer gewissen Derbheit, die nur der bürgerlichen Häuslichkeit zusagt, vielmehr mit der weichsten Grazie und anmuthigsten Bescheidenheit gepaart. Wie lieblich ist die Gruppe der freundlichen Mutter Anna, in ihrem kräftigen, frischen Alter, und der blühenden, aber doch so scharf und zierlich gebildeten kleinen Maria. Wie schön die heilige Thereſe, die mit allem Feuer einer edlen Seele flehend zu den Füßen des Heilandes hingeworfen ist und in diesem Selbstvergessen so viel Grazie hat. Freilich ist nicht in allen

seinen hiesigen Werken die Kraftfülle mit der Zurückhaltung wie hier behandelt. Besonders in solchen, wo keine bestimmte Handlung sie fesselt, wird sie oft in Gruppirung und Formen fast überströmend, und gibt das Gefühl eines schwelgerischen Uebermaßes. So in jener Vermählung der heil. Katharina bei den Augustinern *) und in dem Gemälde seiner Grabcapelle in der Jakobskirche. Indessen geht sie doch auch hier nicht zu jenen wüst gehäuften Massen mancher seiner kolossalen Bilder über, sondern behält, obgleich üppig, noch eine gewisse Grazie, und erinnert nicht selten an den Veronese Paul. Die meiste Anerkennung finden wohl die seiner Gemälde, in welchen bestimmte, dramatische Momente äußerer gewaltiger That oder tiefer innerer Empfindung dargestellt sind. Aber auch in dieser Art besitzt Antwerpen wohl das Beste, in jenen beiden großen Bildern der Kathedrale, der Aufrichtung des Kreuzes und besonders der Kreuzabnahme, von denen ich schon neulich sprach. Auch die hiesige Galerie hat ein Meisterwerk dieser Gattung. Es zeigt Christus am Kreuze zwischen den Schächern; der Centurio Longin hat dem bereits Verschiedenen mit der Lanze die Seite durchbohrt. Am Fuße des Kreuzes stehen die Getreuen des Herrn, die Mutter, Magdalena und Johannes, in tiefem Schmerze. Magdalena bewegt sich in heftigerm Gefühle, als könne sie die Verletzung des theuren Körpers nicht dulden, wolle den Stoß, den Longinus danach führt, abwehren. Außer zwei Kriegern zu Pferde sieht man nur wenige Soldaten und Zuschauer, und gerade durch diese Sparsamkeit wirken die Gruppen der mächtigen, in Zeichnung und Farben gleich kräftigen Gestalten um so entscheidender.

Ein anderes Bild der Sammlung ist nicht weniger kolossal, gibt aber bei weitem nicht den mächtigen Eindruck, und erinnert schon an die überfüllten Compositionen in München und Paris. Es ist die Anbetung der Könige, ursprünglich

*) Gestochen von Snyers.

für die jetzt aufgehobene Abtei des heil. Michael gemalt. *) Etwa zwanzig Figuren von mehr als natürlicher Größe, dabei Kamele und Pferde im Gefolge der Magier sind in einander gedrängt, und der Reichthum der Trachten und Gefäße entspricht dem der Anordnung. Man erzählt, daß er nicht mehr als vierzehn Tage dazu gebraucht habe; was dahin gestellt seyn mag. Aber gewiß ist es, daß die Leichtigkeit und Kühnheit der Pinselzüge, die Gewandtheit des Ineinanderfügens, die überraschenden Stellungen, Bewunderung verdienen, besonders von Künstlern, die Alles, was diese Leichtigkeit voraussetzt, vollkommen würdigen können. Eine Huldigung, die freilich zu gefährlicher Nachahmung reizt, und mit dazu beitragen mußte, die Kunst an ihre Gränzen zu führen. Wie sehr aber diese Formen, die uns mehr oder weniger anstößig sind, durch den Geist seiner Zeit, nicht bloß durch Rubens Eigenthümlichkeit hervorgerufen waren, das zeigt sich vor Allem darin, daß Abraham Janssens sein entschiedener Gegner, der ihm offen den Fehdehandschuh hinwarf, obgleich älter, wenigstens bei Rubens Rückkehr aus Italien schon einheimisch, dennoch keine wesentlich verschiedene Weise hatte, und im Kampfe mit gleichen Waffen unterlag. Will man dieß den falschen Geschmack seines Zeitalters nennen, und es ihm zum Vorwurf machen, daß er demselben nachgegeben habe, so sollte man auch bedenken, daß wir nie wissen, wie weit bei einem solchen Urtheile eine Einseitigkeit unsrer Zeit mitwirkt. Gewiß haben nicht alle Jahrhunderte gleiche Schönheit; gewiß gibt es (um an ein Bild, das ich oben brauchte, zu erinnern) einige Epochen, die so sehr „der Menschheit Höhen" erreicht haben, daß sie allen oder den meisten der Spätern sichtbar und verständlich sind, während andere mehr oder weniger im Dunkel bleiben. Und so bin ich wahrlich entfernt, über den Werth von Rubens in Vergleich mit Raphael oder manchen andern Frühern zu streiten. Aber erst dann kennt man die Höhe, wenn man den Anberg und

*) Gestochen von Lommelin.

die Thäler durchforscht hat, und erst dann versteht man die Kunst in ihrer Geschichte, wenn man nicht bloß für die glücklichsten Momente, sondern auch für die verbindenden Stufen den Sinn eröffnet hat. Der Gewinn eines solchen bessern Verständnisses ist dann ein doppelter. Denn zunächst ist es Genuß, auch in den Epochen zweiten Ranges das Schöne zu erkennen, und nachsichtiger gegen die Schattenseiten zu werden; die wahre Frucht ist aber die vollständigere Uebersicht des Ganzen, die bisher durch das fehlende Mittelglied unterbrochen wurde. In Beziehung auf Rubens Zeit und Schule glaube ich den hiesigen Gemälden eine solche bessere Einsicht zu verdanken, und will es versuchen, sie mitzutheilen. Freilich dürfen wir dabei nicht allzu zärtlich mit den Gestalten umgehen, sondern müssen uns entschließen, die Formen aus dem Zusammenhange heraus zu nehmen und im Einzelnen zu betrachten. Das Gehässige dieses anatomischen Verfahrens wird aber verschwinden, und meine Bemerkungen werden Ihnen am verständlichsten werden, wenn Sie einige Blätter nach Rubens und etwa nach Raphael oder andern Italienern zur Hand nehmen und darauf folgen wollen.

Jede Zeit und in ihr jede Schule hat einen gewissen Typus, eine Vorliebe für Formen und Züge, die ihren Grund in der geistigen Richtung der Zeit hat. So ist denn auch bei den Italienern des sechszehnten Jahrhunderts, obgleich feinere Abweichungen in jeder der einzelnen Schulen und fast bei jedem Meister zu finden sind, doch ein gemeinsames Vorbild wahrzunehmen. Es schließt sich an die Formen der Antike an, ohne gerade bei denselben stehen zu bleiben. Die Stirn, obgleich etwas höher, hat die fast senkrechte Richtung beibehalten und bleibt an den Schläfen ziemlich eckig oder ist doch nur wenig gerundet. Die Nase ist nicht ganz so geradlinig, wie im griechischen Profil, vielmehr ein wenig gekrümmt und unmittelbar vor der Spitze etwas eingebogen. Der Rücken derselben bildet daher auch nicht wie dort eine ebene, von zwei parallelen Linien begränzte Fläche, aber er

ist eben so wenig eine scharfe Linie, vielmehr da der Raum zwischen den Augenbrauen wiederum, wie bei der Antike, breit ist, eine an den Rändern abgleitende Fläche, welche sich erst unten mehr zusammenzieht. Die Breite zwischen den Augen selbst entspricht der zwischen den Brauen; sie sind also weit von einander getrennt, und die Seiten der Nase, deren Form den abgerundeten Rändern des Rückens sich anfügen muß, erhalten dadurch eine breitere, flachere Senkung. Die Augen selbst liegen tief, wie bei der Antike, sind dagegen mehr länglich gezogen und scharf geschnitten, so daß sie gegen die Wange wenig hervortreten. Die Nasenflügel sind fein und wenig gehoben, die Oberlippe ist schmal, die Rundung des Kinnes gemäßigt; der fleischige Theil der Wange wenig gerundet und verbindet sanft das Profil mit dem Ohr und den hintern Theilen des Kopfes. Wir haben also sanfte Uebergänge, weiche Verschmelzung der in ihren festen Grundlagen noch regelmäßig strenggebildeten Züge, eine Gestalt, die schon in der Form im strengsten Sinne des Worts, schon für die tastende Hand harmonisch seyn würde, und sich daher der statuarischen Schönheit nähert.

Ganz andere Züge finden wir bei Rubens vorherrschend. Schon die Stirn bleibt nicht in jener geraden Senkung, sondern wölbt sich mehr nach vorn und nach der Mitte zu. Die Brauen, ebenfalls mehr gewölbt, treten näher zusammen. Der Rücken der Nase wird dadurch gleich anfangs schärfer, weicht auch in einem größern Winkel von der senkrechten Linie ab, und ist gebogen; sie ist spitz, und ihre Wände ziehen sich nicht, wie bei jener italienischen Form, allmählich zu der breitern Fläche des Gesichtes herab, sondern setzen sich schärfer von den Wangen ab. Die Augenhöhle ist auch hier tief, das Auge selbst aber größer, mehr gewölbt, und durch tiefern Schatten von Nase und Wangen gesondert. Die Nasenflügel sind zart, aber mehr geöffnet, wie von einem stärkern Hauche des innern Lebens bewegt. Die Oberlippe ist voller, vorn ein wenig gespitzt, und zieht sich in einer mehr geschwungenen Linie nach den Mundwin-

keln, gleichsam mehr zur Rede geöffnet. Das Kinn ist gerundet, doch kaum in dem Grade, wie an der Antike. Der fleischige Theil der Wange, die ohnehin schon durch das volle, gewölbte, aber tiefliegende Auge und durch die schärfer aufgesetzten Nasenflügel sich mehr sondert, ist runder und gibt gegen den Mundwinkel hin, wenn auch nicht ein Grübchen, so doch eine sanfte, schattende Vertiefung. Alle Theile sind also durch bestimmtere Schatten von den andern getrennt; jeder für sich betrachtet scheint sich üppiger von der Einheit des Ganzen abzulösen als in der Antike oder im italienischen Ideal. Allein, im Ganzen betrachtet, liegt wieder darin, daß die obere Stirn zurückgebogen ist, und dagegen Mund und Nase stärker hervortreten, so wie in der vollern Wölbung aller Theile und besonders des Auges, eine Richtung aller nach der Mitte des Gesichtes und nach außen, welche gleichsam ein Zusammentreffen in der verlängerten Mittellinie andeutet, und dadurch die Wirkung einer größern Einheit hervorbringt, als jenes regelmäßige Nebeneinanderbestehen darstellte. Regeres Leben drängt sich aus den sanftgehobenen Flügeln der Nase und von der vollen Lippe hervor, und das Auge gewinnt durch seine höhere Wölbung Kraft, um helleres Licht zu strahlen, und tiefer eindringende Blicke zu senden.

Wenn Sie dieß Bild im Ganzen betrachten, so werden wir über die physiognomische Bedeutung der Züge (im Allgemeinen und mit billiger Rücksicht auf die Abweichungen der Charaktere) leicht einverstanden seyn. Es spricht ein Geist daraus, in welchem der Verstand schärfer und reger, das Gefühl wärmer und individueller ist. Die vollen, mehr gerundeten Formen der einzelnen Glieder sind ein Zeichen der körperlichen Kraft, welche mit jenen geistigen Eigenschaften in Wechselwirkung steht, und zugleich eines reichen, heitern Lebens, das die Fülle der Dinge nicht verschmäht, sie genossen und erfahren hat. Wir sehen also volle, gesunde Sinnlichkeit, zugleich aber auch den vollkräftigen, bewußten Geist, der sie beherrscht und zu benutzen weiß. Der ita-

lieniſche oder griechiſche Typus ſcheint, wenn wir das ſinnliche Element betrachten, reiner, zugleich aber auch, wenn wir den Ausdruck des ſelbſtſtändigen Geiſtes ſuchen, weniger lebendig und ſcharf; er iſt daher, ſo lange er jene Reinheit behält, vielleicht eine würdigere Geſtalt des Gottes, dagegen aber weniger fähig, das volle Leben geiſtreicher, theilnehmender, wohlwollender, kräftiger Menſchen darzuſtellen.

Aus dieſer Bildung des Geſichts ergibt ſich ohne weiteres, daß auch der Körper nicht gerade der leichteſte, ſchlankeſte ſeyn darf, denn die übrigen Glieder müſſen der vollern Rundung in den fleiſchigen Theilen des Geſichts angemeſſen ſeyn. Auch ziemt dem Geiſte kräftiger, weltlicher That, der aus den Zügen ſpricht, als Werkzeug ſeines Willens, nicht ſowohl die möglichſt geiſtige, ſchlanke Göttergeſtalt, als der menſchlich kräftige, mit irdiſcher Speiſe genährte Körper. Vielleicht aber ſind ſogar Gründe vorhanden, welche noch mehr, eine üppige Fülle der Glieder, über das Maß gewöhnlicher Kraft und Geſundheit hinaus, bedingen. Sie liegen, glaube ich, in dem Verhältniß der Kunſt zur menſchlichen Geſtalt, und in dem des Geſichts zum Körper. Um mich indeſſen darüber verſtändlich zu machen, werde ich etwas weiter ausholen müſſen.

Wenn das Kunſtwerk, wie wir einig ſind, Darſtellung des Geiſtes in der Erſcheinung ſeyn ſoll, ſo iſt die menſchliche Geſtalt das natürliche Kunſtwerk, der natürliche Ausdruck geiſtigen Lebens. Indeſſen trennen ſich beide Elemente in der Wirklichkeit doch wieder, und Geiſt und Sinnlichkeit laſſen ſich, wie ſie in ſittlicher Beziehung mit einander in Kampf treten, auch in der äußern Geſtalt, als Kopf und Leib unterſcheiden. Wie auch im Leben der Anblick dieſer Theile im Sinne ihrer innern Bedeutung geiſtig wirkt, lehrt die Erfahrung. Lady Montague, die bekannte kühne brittiſche Reiſende, ſpricht es, wenn ich nicht irre, bei Gelegenheit ihres Aufenthalts im Harem unter faſt oder völlig unbekleideten Perſonen aus, daß es viel ſchwerer ſey, ſie zu unterſcheiden und zu behalten, als bekleidete; und ähnliche Bemerkungen

haben wir alle wohl gemacht, wenn wir uns oft auf Badeplätzen aufhielten. Die Formen des Körpers, wenn sie durch das Gewand verhüllt sind, verlieren an ihrer charakteristischen Bedeutsamkeit so sehr, daß sie neben dem Gesichte, dessen geistiger Ausdruck ohnehin schon überwiegend ist, wenig in Betracht kommen. Zeigen sie sich aber entblößt, so nehmen sie einen Theil der Charakterisirung in Anspruch, und der geistige, persönliche Ausdruck des Kopfes wird durch den mehr sinnlichen des Körpers geschwächt.

Dieser Gegensatz ist indessen von der Natur nur als eine verschiedene Anlage der Theile gegeben; wie das Blut durchdringt auch der Geist den ganzen Menschen, und wie die Sittlichkeit strebt, alle Kräfte gleichmäßig auszubilden, muß auch die Kunst den harmonisch ausgebildeten Menschen darstellen. Sie darf daher jenen Gegensatz nicht so stark zeigen, wie er wohl im Leben wird, sondern sie muß ihn vielmehr mildern. Wenn jeder beider Theile für sich eine besondere Bedeutung und besondere Schönheit haben könnte, so muß sie den andern auch an dieser so viel als möglich Theil nehmen lassen. Der Leib ist mehr ein Geschenk der Natur, das Gesicht mehr durch den persönlichen Willen bestimmt und verändert. Die Schönheit des Körpers ist daher mehr die der menschlichen Natur, des Geschlechts, Alters, Volksstammes und ähnlicher allgemeiner Verhältnisse, der Ausdruck des Gesichts aber höchst individuell. Soll die Kunst beide in Einklang bringen, so muß sie den Körper möglichst geistig, das Gesicht aber nicht mit dem vollsten Ausdrucke der Persönlichkeit, sondern in einem allgemeinern, natürlichern Geiste auffassen. Diese vollkommenste Harmonie beider Theile ist für die Sculptur unerläßliches Gesetz, weil in ihr die menschliche Gestalt das ganze Werk ist und also schon in ihrer natürlichen Form die geistigen Anforderungen der Kunst erfüllen muß. Die Schönheit der Malerei besteht ebenso in vollkommener Harmonie des Geistes und der sinnlichen Erscheinung, aber nur im ganzen Bilde, nicht an der menschlichen Gestalt, welche darin nur bloß als ein Theil unter manchen Neben-

bestimmungen erscheint. Nun ist zwar der Mensch im Bilde, wie das Haupt am Körper der bedeutendste und geistigste Theil; allein er ist nicht wie dieses mit den andern Theilen in organischer, untrennbarer Einheit verbunden, sondern löst sich selbstständiger und mit größerm geistigem Vorrange ab. In der Welt des Bildes spricht daher die menschliche Gestalt als der Mikrokosmus die Bedeutung des Ganzen im Wesentlichen aus. Sie darf nicht bloß das eine Element, das geistige, allein, sondern muß beide schon in einem gewissen Gleichgewichte enthalten. Die einzelne Gestalt an sich bedarf daher jener harmonischen Ausbildung, wenn auch nicht in der Vollkommenheit wie in der Sculptur, so doch annähernd.

Das Gefühl dieser Nothwendigkeit trieb die Italiener zu einer Auffassung der Gestalt, wie sie in der antiken Plastik vorkam. Allein freilich kann der Leib nicht den vollen geistigen Ausdruck des Kopfes erhalten, und die plastische Harmonie beider kann daher nur dadurch erreicht werden, daß dieser sich zu jenem, in seiner möglichst geistigen Gestalt herabläßt. Dem widerstrebte der ursprüngliche christliche Sinn, der, so demüthig er den Geist des Menschen betrachtete, doch noch weniger der Natur die Herrschaft einräumen konnte. Aber auch selbst die moderne, durch die Beziehung auf das Alterthum entstandene Denkweise war darin nicht befriedigt; je mehr sie die menschliche Kraft anerkannte, desto weniger konnte ihr die antik italienische Auffassung genügen. Denn sie mußte es empfinden, daß der Mensch in seiner höchsten Leistung, in der kräftigen That vollkommen selbstständig und mehr als jene allgemeine Natur ist; daß der Geist dabei keineswegs in die Erscheinung, in die Ausführung der That ganz übergeht, sondern gleichsam im Uebermaße da ist, um wieder in sich zurück zu strömen und sich des Vollbrachten bewußt zu werden. In der antiken Welt, so lange Geist und Körperliches als Eines galten, mußte solches Uebermaß verderblich und als sinnlicher Selbstgenuß erscheinen, und in der italienischen Kunst, die zwischen Altem und Neuem in der Mitte stand, war dieses Verderbliche augenscheinlich vorhanden.

In den nordischen Nationen war aber der persönliche Geist zu tief, als daß sie sich bei der Darstellung eines andern beruhigen konnten. Sie mußte die active Kraft der Individualität, die Wärme des persönlichen Gefühls, die Schärfe des Verstandes aussprechen, und deßhalb den natürlichen Ausdruck des Gesichts, mehr als es jene plastische Harmonie gestattete, verstärken. Dennoch aber durfte das Gleichgewicht jener beiden Elemente des Kunstwerks in der menschlichen Gestalt nicht völlig verschwinden. Es mußte, wenn auch nicht als äußere Verschmelzung des verschiedenen Charakters beider Theile, doch als geistige Ausgleichung ihrer entgegengesetzten Bedeutung da seyn. Wenn also der scharfe, persönliche Geist mächtiger wurde, so mußte auch die Sinnlichkeit gesteigert werden. Dieß Gleichgewicht ist freilich ein ganz anderes, als jene Harmonie der italienischen Schule; während für diese die Sinnlichkeit mit dem Geistigen Eines war, ist jetzt die Einheit gelöst; beide Elemente, obgleich verbunden, sind auch wieder selbstständig ungetrennt, indem sie sich an die natürliche Bedeutung der Glieder anschließen, so daß das Gesicht vorzugsweise geistig, der Körper vorzugsweise voll und üppig ist. Hierdurch wird die Gefahr des sinnlichen Verderbens ausgeschlossen, die aus der Einheit beider Elemente entsprang, und diese natürliche Ueppigkeit, weil sie sich des Geistes nicht bemächtigt hat, erscheint ihm untergeordnet und weniger anstößig. In der That würde aber der Ausdruck der Verstandesschärfe und des Selbstgefühls als gemeinschaftlicher Grundcharakter aller Gestalten, wenn er nicht durch eine gesunde, heitere Fülle der Sinnlichkeit gemildert wäre, uns nur eine Welt seelenloser Schatten oder ein Reich des Bösen und der Häßlichkeit geben.

Der Ausdruck, den wir in den Gesichtszügen fanden, nöthigte daher im Allgemeinen zu der übervollen Form der Körper, und man darf nicht Eines ohne das Andere, sondern nur die Darstellung dieses mehr weltlichen Geistes überhaupt verwerfen. Allein auch diese bedarf keiner Rechtfertigung, da er der Geist der Zeit war, in dem alles

Hohe

Hohe und Mächtige sich zeigte, und den nur die Lüge, die in der Kunst stets unfruchtbar ist, zu verläugnen suchen konnte. Freilich aber wird das Anstößige dieser derbern Sinnlichkeit für uns, auch wenn wir unbefangen auf ihren Geist eingehen, nicht in allen Werken jener Zeit verschwinden, namentlich in denen nicht, die eine größere Zahl unbekleideter Gestalten haben. Dem persönlichen Geiste sagt überhaupt die bekleidete Gestalt mehr zu, weil der Kopf vorherrscht, ohne die Sinnlichkeit zu schwächen, die vielmehr, eben weil sie verborgen ist, fühlbar wird. Freilich aber verhüllt das Kleid die Gestalt nicht völlig, und die Beziehung auf die natürliche Form des Körpers bleibt also gewissermaßen auch bei der bekleideten. In der frühern christlichen Kunst, so lange man den Menschen mehr von der Seite der Schwäche und Demuth auffaßte, kam es auf die durchscheinenden Formen nicht an. Jetzt aber, wo der Mensch nicht mehr so niedrig erschien, setzte diese Bescheidenheit eine Verläugnung der höhern Bedeutung voraus; nur die vulgäre oder komische Gestalt konnte so abgefunden werden; bei Gegenständen höherer Art mußte auch die Körperform, des Gewandes ungeachtet, vollendeter erscheinen, und es bedurfte, da die allgemeinere, antike Gestalt dem geistigen Ausdrucke des Kopfes widersprochen haben würde, jener gesunden reichen Fülle. Allein so sehr dieser Typus sich für die bekleidete Gestalt eignete, so wenig war er für die Darstellung des Nackten gemacht, das an sich schon den Ausdruck des verständigen Geistes im Gesichte schwächt. Die stärkere Sinnlichkeit ist daher hier durch nichts gemildert, und droht, wenn auch nicht in jene geistige Verderbniß der italienischen Natur, so doch ins Gemeine und Widerliche überzugehen. In Rubens Zeit hatte man noch nicht, wie es in der Folge, größtentheils durch Nachwirkung jenes kräftigen Jahrhunderts, geschehen ist, die feinern Züge des antiken Naturgeistes empfunden und zum Theil im Leben wieder erweckt. Man verwechselte in der Kunst wie im Leben die derbe Ueppigkeit mit dem Ge-

nusse natürlicher Sitte, und freilich war dieser Irrthum nöthig, um sich des eigenen Standpunkts bewußt zu werden. So stellen diese Werke die Schattenseite, aber einer kräftigen, lebensfrischen Zeit dar, und hatten für die Kunst das Verdienst, endlich Wahrheit statt einer fremden angenommenen Form zu geben.

Wie abgeneigt man aber auch den Bildern der letzterwähnten Art seyn mag, so rechtfertigen sich doch die Urtheile nicht, die man jetzt so häufig über Rubens vernimmt. Gewöhnlich haben sie ihre Quelle in einseitigen Vergleichen mit der italienischen Kunst, und es mag daher nicht unangemessen seyn, Rubens mit den bedeutendsten Schulen zu vergleichen, um so zugleich noch näher auf manches Charakteristische in seiner Auffassungsweise einzugehen. Noch neulich las ich, daß er aus der Manier des Michel Angelo de Caravaggio und des Paolo Veronese sich eine eigene Manier gebildet habe, im Grunde aber immer ein Naturalist geblieben sey. *)

Freilich wenn wir Rubens mit der Antike, mit Raphaels überirdischer Reinheit, oder mit den spätern Idealisten vergleichen, so können wir ihn „natürlicher" nennen. Allein mit den italienischen Naturalisten hat er deßhalb noch nichts gemein. Diese bringen mit einer sichtbaren, die Unbefangenheit der Kunst verletzenden Absichtlichkeit die schärfsten Gegensätze zusammen; tiefes Dunkel ist der vorherrschende Ton ihrer Gemälde, aus dem grelle Lichter und allerdings kräftige Farben hervortreten. Weil ihre Formen, im Gegensatze gegen die antikisirten Formen der Idealisten, aus der gemeinsten Natur genommen sind, hat man sie Naturalisten genannt; übrigens aber ist diese trübe Welt von entschieden häßlichen, am liebsten alten und runzlichten

*) Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise u. s. w. Berlin 1830. Es ist bekannt, daß dieser um die Geschichte der antiken Baukunst sehr verdiente Mann bei seinem langen Aufenthalte in Italien manche Vorurtheile in Beziehung auf germanische Kunst angenommen hat.

Gestalten eben so wenig natürlich wie das milchweiße Colorit und das süßliche Wesen Guido's in seiner beliebtesten Manier. Von dieser trüben Auffassung, von diesem gesuchten Effect ist denn doch in der klaren, derben Welt des Rubens keine Spur, und es bleibt also nur die negative Aehnlichkeit, daß beide sich nicht gerade an die Antike und die Schönheitsgrundsätze der eklektischen Schule hielten, und daß auch Rubens zuweilen Formen und Gruppen gibt, die uns nicht edel erscheinen.

Paul Veronese und überhaupt die venetianische Schule steht ihm allerdings unter den Italienern am nächsten. Auch hier ist Lebensfülle und sinnliche Wärme, daher weiche Form der weiblichen, kräftiger Ausdruck der männlichen Gestalten, selbst ein gewisser Anklang jenes schärfern mit mehr menschlicher Bedeutsamkeit sprechenden Geistes und daher auch manches Aehnliche in den Gesichtszügen. Allein auch die Venetianer stehen noch auf italienischem Boden; die Grundform ist noch die einfachere, unmittelbarere Harmonie der einzelnen Züge und Glieder. In derber Sinnlichkeit gehen sie daher auch nicht so weit wie Rubens, und mögen deßhalb gemäßigter, zierlicher erscheinen. Aber eben so fehlt ihnen die Schärfe seines Charakterausdrucks, und durch diesen größern Mangel wird ihre Lebensfülle nur zum Ueppigen und Reichen, und bekommt nicht die ernste Bedeutung wie bei ihm.

Das Colorit unterscheidet sich auf ähnliche Weise bei Rubens von dem der Venetianer. Kräftig und warm ist es bei beiden, aber bei diesen herrscht ein dunklerer, gelblicher Ton vor, nicht krankhaft bleich, sondern so, als ob das heiße Blut mit den Säften vermischt eine gleiche Wärme über den ganzen Körper verbreitet hätte. Bei Rubens dagegen ist über das Weiß der Haut ein röthlicher Schein verbreitet, aber doch weniger gleichförmig, mehr nach der Bedeutung der einzelnen Theile wechselnd, und auf den Wangen zu einer höhern Röthe gesteigert. Er erreicht dadurch kräftigere Wirklichkeit und ein Mittel die

Charaktere unter einander, und die Situationen der Handlung näher zu charakterisiren.

Vollkommener wird die Aehnlichkeit mit den Venetianern, besonders mit Paul Veronese, in einem untergeordneteren Theile, in den Gewändern; im Reichthum der Stoffe und der Pracht der Farben, beides vereint in dem schillernden Glanze von Seide und Sammt; dann auch in den vielfältig gebrochenen Falten, bedingt durch die Eigenschaft dieser Stoffe und durch die vollen Formen und die kühneren Bewegungen der Gestalten. Indessen während bei des Veroneses festlicher Ueppigkeit dieses Spiel der Kleiderpracht besonders ins Auge fällt und richtig erscheint, bleibt es bei Rubens, wenigstens in seinen besseren, geistigeren Bildern, stets nur untergeordnet. Er führt uns in das Reich der Kraft und Macht, wo Glanz und Reichthum sich wie von selbst einfinden, aber nicht wie in jener Welt eitler Festlichkeit eine eigene Bedeutung erlangen.

Weniger bestimmt als bei der Zeichnung und dem Colorit der einzelnen Theile, läßt sich bei der Anordnung des Ganzen, bei der Gruppirung und den Verhältnissen von Formen und Farben im ganzen Bilde angeben, worin er von seinen italienischen Vorgängern abweicht. Auch ihm ist die menschliche Gestalt so sehr das einzig Bedeutende, daß sie im Vorgrunde, in möglichster Ausführlichkeit und Deutlichkeit erscheinen muß, und daß ein landschaftlicher oder sonst ausgeführter Hintergrund nur ausnahmsweise vorkommt. Aus diesem Vorherrschen der menschlichen Gestalt war denn auch eine ihm und den Italienern gemeinsame Consequenz, daß die Anordnung nicht mehr nach der einfachen, wenig verfehlten Regel der Perspective gemacht werden dürfe. Wie im menschlichen Körper selbst die Regelmäßigkeit und Symmetrie sich hinter weniger bestimmten, freier gerundeten Formen verbirgt, so mußte auch in der Gruppirung des Bildes verfahren werden. Einheit mußte zwar da seyn, der Blick des Beschauers von den weniger wichtigen Gestalten zu der bedeutendsten fortgeführt

werden; man bedurfte daher eines linearen Zusammenhangs zwischen den einzelnen Gestalten; allein diese Linien sollten nur auf eine unmerkliche Weise das Auge des Beschauers leiten, und mußten daher sanft gekrümmt seyn. Daher die runden Formen, die weichen Biegungen der einzelnen Körper, daher die Schlangenlinien, welche sich durch die Verbindung mehrerer bilden. Diese Anordnung hatte in Italien Correggio zuerst auf mehr geistige Weise angewendet. Aber vielleicht schon bei ihm, entschieden bei seinem Schüler oder Nachahmer, dem Parmaggianino, artete sie in Absichtlichkeit und Affectation aus. Paul Veroneſe ging noch weiter; er konnte in seinem bunten Reiche der Pracht nichts Strenges dulden. Seine Gestalten haben noch weichere Linien, und diese Linien deuten höchstens den Zusammenhang an, führen ihn nicht fort. Dem Vorwurfe der Absichtlichkeit entgeht er dadurch, aber die Einheit verschwindet auch unter einer Menge von undulirenden Linien. Es ist nur leichte, sinnliche Pracht, die sich in diesen Formen zeigt. Rubens hat häufig beiden ähnlich gruppirt, doch schützte ihn gegen die Affectation des correggesken Styls die derbe Form seiner Figuren, welche sich nicht so weichlich schmiegen ließ, und wenn er sich dem Veroneſer näherte, so war es ihm mit der Handlung und mit dem Ausdrucke in Bewegungen und Formen zu sehr Ernst, als daß er in dem leichtsinnigen Spiele eines zierlichen Festgepränges ganz aufgehen sollte. Freilich ist dieß nicht immer ein Vorzug. Bei manchen seiner Gemälde, wo die künstlerisch unbedeutenden Begebenheiten fürstlicher Personen durch ein zahlreiches Gefolge wirklicher oder gar allegorischer Gestalten die standesmäßige Würde erhalten sollten, erscheinen seine derben, markigen Gestalten mit ihren kräftigen Bewegungen störend und schwerfällig, wie Bauern unter Höflingen, und die tändelnde Leichtigkeit des Paul Veroneſe würde hier erwünscht seyn. Vortrefflich aber ist seine Anordnung da, wo er den Ausdruck eines bestimmten Gefühls oder noch besser einer kräftigen That zu geben hat.

Je größer die geistige Bewegung des Moments ist, desto mehr entfernt er sich dann auch in der Anordnung von jenen beiden Meistern. Wollte man ihn hier noch mit Italienern vergleichen, so würde man zuerst an die römisch-florentinische Schule erinnert werden, welche sich an Michel Angelo anschloß. Auch diese bringt die handelnden Gestalten in möglichste Nähe und nimmt, indem sie sich mäßigen Beiwerks enthält, die Aufmerksamkeit für sie ganz in Anspruch. Allein dieses plastische Hervortreten der Gestalten auf hellem Hintergrunde und die Enthaltsamkeit von allem Beiwerke dienen ihnen nur dazu, um herculische Formen anatomisch zu entwickeln. Nicht bloß, daß sie im Seelenausdrucke und in der Wahrheit der körperlichen Anstrengung Rubens nicht gleichkommen, fehlt ihnen selbst die feste, deutliche Gruppe, welche dem gesteigerten Moment entspricht. Der Hergang in seiner breiten und flachen Entwickelung bleibt uns gleichgültig. Bei Rubens aber ist jede einzelne Gestalt in ihrer vollen Kraft und Bewegung auf die Handlung gerichtet, alle vereinigen sich daher natürlich in der Mitte derselben, und die Gruppe wird dadurch so belebt und so feurig, daß sie, wie ein Moment eines großen Drama's, uns unmittelbar in dasselbe hineinführt und uns mit ihrer gigantischen Wahrheit tief ergreift. Das glänzendste Beispiel hiefür ist die Kreuzabnahme im Dome. *)

Wenn wir dieß Bild mit der einst so berühmten Darstellung desselben Gegenstandes von Daniel da Volterra, ja überhaupt diese Auffassung und Gruppirung mit der jedes Italieners vergleichen, so können wir wohl anerkennen, daß hier nicht bloß eine neue Form, sondern auch ein kräftigerer,

*) S. den Stich von Lukas Vorsterman. In der oben angeführten Lebensbeschreibung (S. 54) ist behauptet, daß Rubens in der Anordnung dieses Bildes einen Kupferstich von Hieronymus Wierix nach einem Gemälde des Petrus Passer aus Rom benutzt habe. Die Geschichte kennt indessen keinen Petrus Passer, und nach den Römern Johann Battista (geb. 1610) und Joseph Passeri (geb. 1654) kann Wierix (1551) nicht gestochen haben.

mehr dramatischer Ausdruck gewonnen ist, als die Kunst bisher konnte.

Bemerkenswerth ist bei dieser Gattung seiner Gemälde, daß nicht selten sich die Linie, welche durch die Darstellung der Handlung gebildet wird, der Diagonale des Bildes nähert. Diese Form gestattete zugleich einen großen Reichthum und die kühnste, feurigste Darstellung der That, und vereinigte den Vortheil plastischer Klarheit und Nähe der Gestalten, den die Italiener in flacher, statuarischer Composition erlangten, mit der Tiefe und Mannichfaltigkeit der Perspective.

Käme es auf den Vorrang in der Schönheit an, so würden wir freilich die italienischen Meister der besten Zeit höher stellen als Rubens. Allein es darf uns nicht hindern, auch ihn in seiner Eigenthümlichkeit aufzufassen; denn auch im Reiche der Kunst schließt eine Eigenschaft die andere aus, und auch der Höhere steht im Einzelnen dem Geringeren nach. Gewiß ist die Schönheit bei Rubens nicht himmlisch rein, wie bei Raphael, aber sie ist individueller; die Kraft nicht so großartig, wie bei Michel Angelo, aber geistiger und belebter; die Lebensfülle nicht so weich und schmelzend wie bei den Venetianern, aber gesünder und kräftiger; die Grazie nicht so reizend wie bei Correggo, aber gedankenvoller; die Handlung endlich bei ihm kühner als bei allen jenen.

Mehr noch, als er seinen Vorgängern, standen seine Nachfolger ihm nach. Er hatte die schon ermattende Kunst dadurch noch einmal belebt, daß er ihr Gebiet erweiterte, nach beiden Seiten, in geistiger Bedeutsamkeit und in sinnlicher Fülle. Es war aber nicht möglich, lange so ferne Gränzen zu behaupten und diese kräftig auseinanderstrebenden Elemente zusammen zu halten. Unter seinen Schülern sind Jacob Jordaens und van Dyck die ersten; aber schon bei ihnen kann man wahrnehmen, wie beide Elemente sich auflösen. Bei Jordaens wurde der Ausdruck sinnlicher Kraft das Ueberwiegende; kolossale Gestalten, kühne Compositionen, volles, gesundes Colorit machen sein Verdienst aus, und wo es bloß

auf diese Eigenschaften ankam, nähert er sich dem Meister; dagegen erreicht er nicht die Schärfe des Ausdrucks, den geistreichen Blick und die beredte Grazie. Van Dyck ist zarter als Rubens. Das Uebermaß in Farbe und Form ist sorgfältig vermieden, die Zeichnung correcter, der Ausdruck des Gefühls, besonders des Schmerzes, eindringlicher. Allein Rubens Fehler, sein Ergießen über die Schranken sind Fehler des feurigen Gefühls, der überströmenden Kraft. Bei so vieler Lebensfülle vergibt man seinen Helden, wenn sie das gewöhnliche Maß überschreiten; sie erlangen dadurch das Vorrecht des tiefsten, wärmsten, kräftigsten Ausdrucks. Van Dyck strebt nach dieser Tiefe mit andern Mitteln; er will den Ernst, aber er will auch geschmackvoll seyn. Seine Gestalten haben ein tiefes Pathos, aber sie streifen nicht selten ans Theatralische. Sie gewinnen an geistigem, schmerzlichem oder lieblichem Ausdruck nicht selten dadurch, daß ihre Form weniger voll, ihre Färbung weniger geröthet, ihr ganzes Wesen weniger sinnlich gehalten ist; allein dann wird auch die Seele so überwiegend gegen den Körper, daß fast die Wahrheit des Lebens gefährdet ist. Während Rubens schon in Form und Färbung der Gestalten, mithin in ihr angebornes, bleibendes Wesen, Fülle und Kraft mit reichem Maße legte, sparte van Dyck Kraft und Feuer für den Ausdruck des Moments, und läßt uns daher denselben höchst tief und lebendig empfinden, aber leicht tiefer, als es den Gestalten natürlich scheint, und so, daß sie fast das Gefühl einer Absichtlichkeit des Künstlers geben. Einige seiner vortrefflichen Bilder in dieser Sammlung zeigen dieß näher. Das eine enthält einen Moment der Grablegung: Maria hat den Leichnam des Heilandes in ihrem Schoße ruhend, Johannes hebt die vom Nagel durchstochene Hand empor, Engel beten weinend. *)

Die Züge im Gesichte Christi tragen stark die Spuren körperlichen Leidens; Johannes und der eine Engel, dessen

*) Es ist von Bolswert gestochen und befand sich früher im Franciscanerkloster, dem Locale der jetzigen Akademie.

schönes Antlitz wir sehen, haben den Ausdruck tiefgefühlten, aber sanfteren Schmerzes, der noch Worte findet. Maria dagegen ist im äußersten Affecte: ihr Haupt, mit mütterlichen Zügen, ist rückwärts gebogen; ihr Mund, nicht mehr zu Worten, nur zum Schmerzenston geöffnet; ihre Arme sind leidenschaftlich ausgebreitet. Bei sinnlich kräftigen Gestalten würde diese heftige Bewegung uns nicht auffallend seyn. Hier aber versetzt uns der zarte Ton des Colorits, das Bleiche, fast Bläuliche der Carnation in eine sanftere Welt, für welche dieser Schmerz zu laut ist. Dennoch ist hier noch Vorliebe für sinnlich kräftige Motive zu erkennen. Die Formen des Christuskörpers sind stark, die jugendlichern Köpfe fleischig und lebenskräftig, die Züge Maria's selbst, wenn auch der Schmerz daran gezehrt hat, mehr kräftig als edel, die Farbentöne in den Gewändern meist scharf weiß, in den umgebenden Felsen dunkel, in der Luft rein. Der Eindruck nähert sich einigermaßen dem mancher Bilder der italienischen Naturalisten in der Schärfe der Gegensätze, obgleich sie durch die Schönheit des Johannes und des Engels in Gesicht und Körpern, und manche Züge, die noch der frischern Welt Rubens angehörig, bedeutend gemildert sind. Ein anderes Bild desselben Gegenstandes, nur daß noch Magdalena hinzukommt, kann die bei dem ersten gemachten Bemerkungen bestätigen, da der Ausdruck gerade um so viel wahrer und milder ist, als sich Formen und Farben (mit Ausnahme der Fleischtöne) mehr an Rubens Weise anschließen. Am weitesten in der ihm eigenthümlichen Richtung geht ein drittes Bild, Christus am Kreuze, einsam, bloß von dem matten Grau des verfinsterten Himmels umgeben. Der Körper ist voll und weich behandelt, aber statt der Farbe kräftiger Gesundheit hat er einen bläulich krankhaften Ton. Dessen ungeachtet ist der Ausdruck des Schmerzes im Gesichte nicht minder scharf, aber er macht nun, in Verbindung mit jener Fülle des Körpers, mehr den Eindruck weichlich verschmelzender Hingebung als männlichen Ernstes und göttlicher Würde. Die Wirkung wird dadurch, zumal bei verwöhnten oder gereizten Gemüthern, stär-

ker, aber es fehlt das beruhigende Motiv, welches gegen das auflösende Gefühl Haltung gibt, und das die wahre Würde des tragischen Kunstwerkes bewährt. Das große Verdienst seiner Portraits hängt hiemit zusammen. Denn in den höhern Ständen des siebzehnten Jahrhunderts hatte die moderne Bildung schon vielfach gewirkt; die Derbheit des Mittelalters war meist verschwunden und der Ueberrest der alten Kraft durch Ueberlegung und Vorstellung beherrscht. Der geistreiche Maler, dessen Kunst vorzugsweise die höheren Stände in Anspruch nahmen, hatte daher volle Gelegenheit, die Gabe scharfer Auffassung leiser Züge anzuwenden, und uns die feine Mischung von Würde und Weltklugheit, Grandezza und Intrigue, adeligem Sinne und Gewissenlosigkeit, Religiosität und Laster in ihren individuellen Modificationen zu überliefern.

Die meisten unter Rubens Schülern gingen den Weg des Jordaens; sie hielten sich mehr an das Sinnliche in den Werken ihres Meisters, und kamen ihm darin mehr oder weniger nahe. Dahin gehören Diepenbeck, van Tulden, Erasmus Quellyn und Andere, von denen die Sammlung und die Kirchen Antwerpens viele Werke enthalten, zum Theil von der größten Ausdehnung und so wenigstens in kolossaler Form den Meister übertreffend. Dagegen mußte freilich der Geist allmählich entfliehen, und ohne ihn die sinnliche Frische und Wahrheit, Bedeutung und Interesse verlieren.

Während dieß die herrschende Richtung der Niederländer blieb, hatte van Dyck unter seinen Landsleuten keinen Nachfolger, und bezeichnet vielmehr den ersten, an sich freilich noch kaum bemerkbaren Fortschritt der immer einseitigeren verständigen Auffassung, in welcher die französischen Maler den zweideutigen Ruhm der größten Consequenz verdienen.

Rubens war der Letzte gewesen, der mit wahrem Gefühle gestrebt hatte, die Elemente des Schönen in der menschlichen Gestalt zu vereinigen. Schon ihm waren die entgegenstrebenden Kräfte fast zu mächtig geworden, und eine geringere Hand als die seinige vermochte es nicht, sie zu halten. Nach ihm lös'ten sie sich mehr und mehr auf, und in allen Ge-

ſtalten herrſcht eine der beiden Kräfte, Geiſt oder Sinnlichkeit, entſchieden über die andere. Anfangs trat nur der geiſtigen Prätenſion der Idealiſten die ſinnliche Naivetät der Holländer entgegen. Aber immer mehr und mehr trennten ſich Geiſt und Körper, Weſen und Form, Bedeutſamkeit und Wohlgefallen, bis die Kunſt ſelbſt ſich für völlig erloſchen halten mußte, und das Bedürfniß die Regeneration bewirkte.

Anmerkung 1. Es ſcheint zweckmäßig, hier die Nachricht von zwei andern bedeutenden Bildern unſers Meiſters anzuſchließen. Das eine, in der Sammlung des Prinzen von Oranien, damals in Brüſſel, zeigt Maria mit dem Kinde, ſchwebend in himmliſcher Glorie, über ihr Gott Vater, neben ihr Engel und Heilige. Tiefer Geſtalten myſtiſcher Beziehung, theils des alten Teſtaments, theils der Legende; namentlich die perſiſche Sibylle mit den Worten: Gremium virginis erit salus gentium. Das Pathos des Antwerpener Bildes iſt ſchon durch den Gegenſtand ausgeſchloſſen, die ganze Erſcheinung iſt hier vielmehr heiter und glänzend. Die Züge der Jungfrau, rund und voll, entfernt von dem ſentimentalen Ausdruck, den ſie auf den Bildern Eyck'ſcher Schule zu haben pflegt, erinnern an die Auffaſſung Schoreels. Ihr Gewand iſt in leuchtendem Blau, ihre Haltung frei und mit ungemeiner Grazie. Die perſpectiviſche Anordnung der Eyck'ſchen Schule fehlt auch hier ganz.

Ein anderes Bild Quintins iſt zu Löwen in einer Nebencapelle des Chors der Peterskirche. Die Mitte der Haupttafel nimmt Maria ein, ſitzend, in weißem Gewande, mit langem Haare, das Kind auf dem Schoße; neben ihr zwei andere weibliche Heilige mit Kindern, die aus koſtbaren Büchern leſen zu lernen ſcheinen. Hinter ihnen ſtehen vier Männer an einer Architektur im italieniſchen Styl, durch deren Bogen man in eine weite, hinten von blauen Bergen begränzte Landſchaft ſieht. Die Seitentafeln enthalten den Tod der heiligen Anna und Vertreibung Joachims aus dem Tempel. Beſonders jenes iſt eine herrliche Compoſition. Auch hier iſt nicht der tiefe, ernſte Geiſt der Antwerpener Grablegung, ſondern das heitere, friſche Leben zu erkennen. Die Figuren ſind nicht in perſpectiviſcher Anordnung, ſondern meiſt in einer Linie im Vorgrunde gezeigt, haben daher die nach Maßgabe der Tafel größte Dimenſion, und ſind — demgemäß ſorgſam ausgeführt.

Die Köpfe ſind voller Leben, aber mit ruhigem, heiterm Ausdrucke, die Körper in correcter Zeichnung, aber weich und rund, die

Gewänder in reinen, vollen Farben, in große Massen gebrochen, manchmal mit Gold verziert. Tiefe Schatten werden schon dadurch, daß die Gestalten im Vorgrunde sind, entbehrlich gemacht, und ihre heitern Formen und Farben erscheinen wie im Lichte eines hellen Frühlingstages. Der Eindruck des Ganzen erinnert an den Perugin, obgleich dieser in der heitern, klaren Luft schärfere, dunklere Züge und Gestalten, und dafür eine mehr bewußte Grazie gibt.

Anmerkung 2. Auch bei Patenier ist das Chronologische zweifelhaft. Im Texte der ersten durch van Mander selbst besorgten Ausgabe des „Schilderbuchs" von 1604 ist das Jahr seiner Aufnahme in die Gilde auf 1515 angegeben; im Verzeichnisse der Druckfehler aber findet sich als Berichtigung dafür die Zahl 1535. Die holländische Ausgabe des de Jongh gibt auch wirklich diese letzte Jahreszahl ohne Bedenken. Dennoch ist die Berichtigung mehr als zweifelhaft. Schon van Mander erzählt, daß Dürer an Patenier Gefallen gefunden und ihn portraitirt habe. Dieß wird auch durch Dürer's später herausgegebenes Tagebuch seiner Reise bestätigt. Denn der Meister Joachim, der gute Landschaftsmaler, dessen er während seines Aufenthaltes in Antwerpen häufig gedenkt, kann kein anderer seyn als Patenier, da unter allen uns bekannten dortigen Malern dieser Vorname nur noch einmal, und zwar bei Joachim Bucklaer vorkommt, der, wenn er schon bei Dürer's Anwesenheit in Antwerpen gelebt haben sollte, doch jedenfalls nicht als Landschaftsmaler bezeichnet seyn würde. Dürer war aber 1521 in Antwerpen, und damals muß also Patenier schon angesehener Meister gewesen seyn, so daß, wenn wir zwischen jenen Zahlen 1515 und 1535 zu wählen haben, offenbar die erste den Vorzug verdient. Wie van Mander zu jener unrichtigen Correctur gekommen, läßt sich freilich nicht mehr errathen. Fiorillo (Th. II. S. 453) und Descamps (Th. I. S. 51) haben, aber ohne weitere Bemerkung, die Zahl 1515 aufgenommen.

Anmerkung 3. Die Geschichte der einzelnen Mitglieder der zahlreichen Künstlerfamilie dieses Namens ist bei Descamps und bei Fiorillo, der dessen willkürliche Daten hier wie gewöhnlich gewissenhaft abgeschrieben hat, sehr verwirrt. Der Letzte erzählt sogar auf derselben Seite, was bei jenem in entfernten Theilen seines Buches getrennt vorkommt, daß Franz Franck der Vater 1566 gestorben, der Sohn aber 1580 geboren sey. Karl van Mander gibt von dem ersten nur an, daß er 1561 in die Gilde aufgenommen und „redlichjung" gestorben sey, fügt aber doch hinzu, daß bei ihm nach dem Tode des Franz Floris (1570) einer der Schüler desselben gewohnt habe. Das im Dome befindliche Bild des ältern Franck, Christus unter den

Schriftgelehrten im Tempel, trägt die Zahl 1587. Guicciardini, der im Jahre 1567 schrieb, nennt ihn nicht, und er wird also damals den großen Ruf, den ihm van Mander zuschreibt, noch nicht erlangt haben. Franz Franck der jüngere hat wenigstens im Jahre 1635 noch gelebt, da sein völlig beglaubigtes Bild in der von Siersdorf'schen Sammlung in Braunschweig diese Jahreszahl trägt.

Eilfter Brief.

Gent den 28 Julius.

Wiederholt hatte ich den Tag der Abreise von Antwerpen bestimmt und aufgeschoben, endlich war er auf heute festgesetzt. Fast schien es beschlossen, daß ich nicht fortkommen sollte; denn der Knecht des Gasthofs hatte die Stunde des Weckens überhört, und es war ein Zufall, daß ich selbst erwachte. Die Diligence nach Gent führt nicht von Antwerpen, sondern vom andern Ufer der Schelde, von Tête de Flandres, ab, und Waaren und Passagiere werden durch eines der immer im Hafen liegenden Dampfschiffe über den breiten Strom übergesetzt. Das Aufladen des Gepäcks verzögerte hier unsre Abfahrt noch eine Weile, während der Führer des Wagens und der Landmann, welcher contractmäßig die Pferde zu stellen hat, sich in einer wunderlichen Mischung französischer und flamländischer Worte herumzankten. Als dieß beendigt war und wir einsteigen wollten, machte ein Engländer auf den mir verheißenen Cabrioletplatz Anspruch, und es entstand eine neue Fehde, bis ich mein wohlerworbenes Recht vergleichsweise erlangte. Unser schwerfälliger Wagen wurde nur von zwei Pferden gezogen, doch ging es auf der nach holländischer Weise mit Backsteinen gepflasterten Straße schnell genug. Die Gegend ist völlig eben und gleicht in der Frische des Baumwuchses und der Wiesen der holländischen, erhält aber einen heiterern Charakter durch die Art des Anbaues. Während man dort auch in den Gränzen der Felder und großen Wiesen die graden Linien der Canäle gewahr wird, ist das Land hier bunt und mannichfaltig in unregelmäßigen Figuren, wie sie die größere Verschiedenheit des Bodens oder des leichtern Wechsels des Besitzes bedingt hat, getheilt, und da jeder

Fleck sorgfältig benutzt, jede Gränze durch lebendige Hecken oder Baumreihen bezeichnet ist, so gibt es den heitern Anblick eines Gartens. Auch die Häuser auf diesen kleinen Besitzungen haben etwas Idyllisches; sie sind niedrig mit Stroh gedeckt und von Baumstämmen gebaut, die in ihren ungleichen Krümmungen gewiß nicht weit hergeholt, sondern auf demselben Boden gewachsen sind. Also auch hier schon ein anderer Charakter als in jenen regelmäßigen Ziegelbauten der östlichen Provinzen, und zugleich ein Beweis der starken Bevölkerung und der großen Theilung des Bodens. In weiter Entfernung sieht man kleine Wälder, und bald kommen dann auch wieder größere Ortschaften, nicht sowohl Dörfer als Flecken, mit stattlichen Häusern. Gewöhnlich sind dieß Fabrikgebäude, und nicht selten tragen sie Spuren ihrer frühern klösterlichen Bestimmung. Ueberhaupt hat hier im Lande die Industrie die Erbschaft der Klöster angetreten; sie hat ihre kolossalen Gebäude und ihre Bettler übernommen.

Die Mitte des Weges nach Gent ist die offene Stadt St. Nicolas, die neuerlich durch eigene Fabrikthätigkeit und als Markt der Umgegend zu bedeutendem Reichthum gekommen ist. Alles zeigt sich hier neu, elegant und bequem; der große Platz ist mit jungen Bäumen besetzt, und die Kaufläden sind geschmückt wie in den Hauptstädten. Nur die Kirchen stehen mit ihren breiten stumpfen Thürmen und dunkeln Massen als einzelne Ueberreste des Alten unter den schnell entstandenen Werken der neuen Handelsblüthe. Sie sind (so viel ich im Vorbeifahren sehen konnte) aus der spätern Zeit des gothischen Baues, den holländischen ähnlich.

Die Gegend wird immer fruchtbarer und reicher; aber auch im Freien soll der Reisende hier nicht vergessen, daß er im Lande der Industrie ist, denn überall verfolgt ihn der böse Geruch des Flachses. Weiter nach Gent sind die Flecken und die einzelnen großen Gebäude näher an einander gerückt. In mehreren Oertern fand ich große Kränze an den Häusern und Triumphbögen mit Bändern und Teppichen geschmückt, und glaubte Anfangs Ueberreste eines Erntefestes zu sehen. Aber

nicht leiblicher, sondern geistiger Segen war dadurch eingefahren; der Bischof von Gent hatte seine Diöcese bereist.

Der letzte bedeutende Flecken ist Lockeren, ich fuhr hindurch, ohne eben viel zu bemerken. Der Tag war ungewöhnlich heiß, der Weg ohne Schatten, und Sonne und Staub hatten uns gewaltig zugesetzt. Doppelt sehnte ich mich also nach Gent, nach den engen, schattigen Straßen, die ich in der alten Stadt vermuthete, und nach den schönen Ueberresten ihres mittelalterlichen Reichthums. Endlich ließen sich auch die Thürme der Kirchen sehen; aber sie waren eingehüllt in dunkeln Rauch, und ein ganzer Wald von wenig niedrigern, thurmähnlichen Röhren der Dampfmaschinen umgab sie, so daß schon in der Ferne das Alte hinter dem Neuen kaum zum Vorschein kam. Um Mittag hielten wir am Eingange der Stadt, wo der Conducteur für gewisse Waaren die Communalaccise entrichten mußte; aber Thore und Mauern waren verschwunden, und wir fuhren frei in die breiten Straßen hinein, zwischen ausgedehnten Gebäuden im neuesten Styl, die oft palastähnlich, aber dennoch durch die aus den Hintergebäuden herüberragende Dampfröhre als Fabriken bezeichnet waren. Erst im Herzen der Stadt kamen wieder Spuren des Alten und der Anblick des großen Platzes, an dem unser Schiff des Staubes landete, mit alten Kirchen und Thürmen und mächtigen Bürgerhäusern belebte meine gesunkene Hoffnung wieder.

Schwer, so viel ließ sich schon nach dem ersten Blick in die Stadt vermuthen, mußte es seyn, in dem Gewühl des mercantilischen Treibens und unter dem Neuen und Neuesten die Ueberreste des Alten heraus zu finden. Indessen, war ich in dem lebenslustigen, geräuschvollen Neapel zu den Gewölben eines vielleicht constantinischen Baues und zu den vergessenen Fresken des Zingaro durchgedrungen, so konnte ich auch hier ein Erreichen meines Zwecks erwarten. Mein erster Gang aus dem Gasthofe war zum Buchhändler, um Plan und Beschreibung der Stadt zu holen; aber schon diese Hoffnung schlug fehl; beides existirte im Augenblicke nicht, man bot

mir

mir kaufmännische Adreßbücher an. So war ich denn auf wenige, aus ältern Werken gezogene Notizen beschränkt oder auf die Begleitung der Lohnbedienten hingewiesen, die immer höchst lästig und störend, und besonders in der Handelsstadt, wo ihnen die kunstliebenden Reisenden unter der Zahl der Geschäftsleute so selten vorkommen.

In dieser Noth beschloß ich — zunächst mich an die Mittagstafel zu setzen, und ging hier den Vorschlag einiger neuen Bekanntschaften von verschiedenen Nationen und Farben zu einer Excursion im Wagen nach verschiedenen, mehr entlegenen Merkwürdigkeiten ein. Die glühende Hitze des Tags machte ohnehin Entdeckungsreisen auf eigene Hand unmöglich, und diese Fahrt gab wenigstens Hoffnung zu einem allgemeinen Ueberblicke der Stadt. Bunt und wunderlich wie unsere Gesellschaft war auch die Anordnung unserer Fahrt; jeder hatte seine Wünsche, einer das Museum, ein anderer das Strafhaus, wieder einer die Beguinen, und ich endlich fügte noch eine als besonders entfernt gelegene bezeichnete Kirche, St. Peter, hinzu. Meine Wahl war insofern zweckmäßig gewesen, als sie eine einsame, gründlichere Betrachtung nicht verdiente. Sie ist in meinem Notizenblatte erwähnt, das wie gewöhnlich eine Uebersicht der hiesigen Kirchen gibt. Vom Museum, das ich doch noch einmal durchwandern werde, schreibe ich Ihnen nächstens. Heute nur ein Paar Worte von den andern, meinen Kunstbetrachtungen fremdartigen Gegenständen.

Die Strafanstalt (maison de force) ist schon durch die Einrichtung des Gebäudes interessant, die auf dem Continente, wenn ich nicht irre, nur noch Einmal, in Genf, vorkommt. Es hat die concentrische Form; ein achteckiger, von Gebäuden eingeschlossener Hof bildet die Mitte, aus welcher sich strahlenförmig acht völlig getrennte, ebenfalls von Gebäuden eingeschlossene Höfe nach außen hin erstreckten. Einer derselben dient als Eingang, die andern sind zur Aufbewahrung verschiedener Classen von Verbrechern bestimmt. Da sie alle keinen andern Ausgang als in den mittlern von den Beamten bewohnten Hof und keine Verbindung unter einander

haben; da sie ferner an der nach außen gekehrten, verschlossenen Seite breiter sind als an der, die an den innern Hof stößt, und daher von diesem aus sehr leicht übersehen und unbemerkt beobachtet werden können, so gewährt diese Einrichtung die Vortheile vollkommener Absonderung der verschiedenen Verbrecher, genauer Aufsicht durch wenige Beamte und großer Sicherheit. Das Gebäude ist kolossal, so daß nur fünf Höfe im Gebrauche und mehr als hinreichend für die Zahl vorhandener Verbrecher sind.

Im Vorbeifahren hielten wir an einem andern Werke des architektonischen Luxus dieser Gegend, an dem vor einigen Jahren erbauten Universitätsgebäude, oder wie man hier passend sagt, an dem akademischen Palast. Wenn Minerva in dem schönsten Tempel am liebsten weilte, so würde Gent sie den alten, oft kleinlichen Gebäuden unsrer deutschen Hochschulen oft entziehen. In der That sind die Räume, besonders die Vorhalle und die große Aula, von ausgezeichneter Schönheit. Diese, hauptsächlich bestimmt für die nach der hiesigen Verfassung nur Einmal jährlich, aber dann mit großen Feierlichkeiten vorgenommenen Doctorpromotionen, ist eine von oben beleuchtete Rotunde, von korinthischen Säulen gestützt und mit einer königlichen Loge geschmückt. Sie ist wahrhaft prachtvoll; indessen würde vielleicht ein länglicher Raum der ernsten Bedeutung mehr zugesagt haben. Die runde Form ist zweckmäßig, um eine große Versammlung zu vereinigen, aber auf die Zahl kam es doch wohl weniger an, wo es sich nicht um ein bloßes Schauspiel handelte. In den Seitengebäuden um zwei große Höfe herum sind die wissenschaftlichen Sammlungen und die Auditorien, die aber jetzt, während der Ferienzeit, leer standen.

Unser letzter Besuch war bei den Beguinen. Diese im Mittelalter so verrufene Classe geistlicher Frauen ist in Belgien noch jetzt sehr beliebt, wozu in der neuesten Zeit vielleicht beitrug, daß sie, die schon nach ihrer ursprünglichen Einrichtung weniger strenge Gelübde ablegten, eine Vermittelung zwischen altkatholischer Sitte und moderner Aufklärung

gestatteten, und den Gesetzen des französischen Kaiserreichs, die überhaupt keine lebenslänglichen Gelübde zuließen, entsprachen. Man findet sie in allen größern Städten, und da sie keiner Clausur unterworfen sind, so sieht man sie in ihren schwarzen Kleidern, den Kopf mit einem weißen Leintuche bedeckt, häufig auf den Straßen. Hier beläuft sich ihre Zahl auf achthundert. Sie wohnen nicht in einem Gebäude, aber doch in einem für sie bestimmten, mit einer Mauer umschlossenen Raume. In der Mitte ist die Kirche mit den größern Gebäuden, und rings umher ziehen sich mehrere Straßen mit Häusern verschiedener Größe, in denen sie vertheilt sind, so daß das Ganze eine kleine Stadt mit stillen weiblichen Bewohnern bildet. Wir trafen sie gerade an der Vesper, die uns freilich von ihrer musikalischen Uebung keine große Meinung gab. Dagegen wird ihr Ruf jetzt nicht, wie im Mittelalter, angefochten, zumal sie meistens aus Personen reifern Alters bestehen.

Zum Beschlusse kehrten wir aus diesem Mittelalter recht in die Mitte der modernen Welt zurück. Nach hiesiger heiterer Sitte spielen die Musikchöre der Garnison einmal in der Woche öffentlich, und dieß hatte heute das elegante Publicum auf der place d'armes, einem neuen, von öffentlichen Gebäuden und Estaminets umgebenen Platze, versammelt. Einige Male wandelte ich mit meinen Gefährten auf und ab, trennte mich dann aber von ihnen und von dem Anblicke der reizenden Gestalten, die sich hier zeigten, um noch bis zur einbrechenden Nacht die Straßen zu durchstreifen. Im Ganzen entsprachen die ältern Theile der Stadt meinen Erwartungen wenig. Ich hatte gehofft, in ihrem Aeußern noch einige Züge zu finden, die an den frühen Reichthum der Genter, an ihren rüstigen, bürgerlichen Trotz, an jene Feste jugendlich derben Genusses und heiterer Verschwendung, mindestens an den Luxus aus der Zeit Philipps des Guten und Maximilians erinnerten. Allein vergebens; nur durch Enge und Unregelmäßigkeit gaben sich meistens die ältern Straßen zu erkennen, und nur selten findet man

einzelne bemerkenswerthe Häuser. Einige in der Nähe des Freitagsmarktes zeichneten sich durch zierliche Sculpturen aus, namentlich das Schifferhaus mit der Jahrszahl 1531. Der große Platz, dessen ich schon oben bei meiner Ankunft gedachte, enthält bei weitem das Interessanteste. Außer schönen alten Wohnhäusern mit Giebeln, aber nicht so schmal wie gewöhnlich in Norddeutschland, sondern breiter und mit größern Räumen zwischen den Fenstern, finden sich hier auch die bedeutendsten öffentlichen Gebäude. Die Kirche St. Nicolaus stößt unmittelbar an den Platz, und hinter ihr ragt die Domkirche, St. Bavo, hervor. Unweit davon ist der städtische Glockenthurm, mit zwei kleinen, wie es scheint, zu Gefängnissen bestimmten Gebäuden im Style des spätern Mittelalters. Der Glockenthurm (beffroi) scheint ein nothwendiges Bedürfniß dieser Städte in der Zeit unruhig bewegter Freiheitsliebe gewesen zu seyn, theils als Wartthurm für das Innere der Stadt, theils um durch schnellen, nicht erst von einer kirchlichen Autorität zu erbittenden Glockenruf die Waffenfähigen versammeln zu können. In der Sprache des Mittelalters heißt er Belfredus, nach Ducange's Vermuthung aus den niederdeutschen Wörtern Bell, Glocke, und Fried, Frieden, als Bezeichnung der obrigkeitlichen Gewalt, zusammengesetzt. Gewöhnlich ist er mit den Rathhäusern, in Belgien aber auch nicht selten mit der Fruchthalle oder andern öffentlichen Gebäuden verbunden, oder, wie hier, alleinstehend. Der vergoldete Drache auf der Spitze soll als Geschenk des flandrischen Kaisers Balduin aus Constantinopel geschickt seyn.

Nahe dabei ist auch das Rathhaus, dessen älterer Theil, der Anfang eines unvollendet gebliebenen Plans (begonnen 1481) sehr zierlich in dem spätern, heitern, weltlich gothischen Style erbaut, während das Uebrige in neu-italienischer Weise (ähnlich dem Palaste Cornaro in Venedig) zwischen 1595 und 1628 vollendet ist.

Schon war die Dämmerung vorgeschritten, als ich einen alterthümlich pittoresken Punkt antraf, den kleinen Markt,

der an die alte Citadelle anstößt. Ihre schwarzen kolossalen Mauern ragen finster über die kleinen Wohnhäuser herüber, die daran angebaut sind. Das massige Thor, von welchem ein breiter, unbeleuchteter, bedeckter Gang aufwärts führt, reizte mich zu einem Versuche in das Innere zu dringen; allein kaum war ich oben wieder ins Helle gelangt, so zeigten die neuen, noch kaum vollendeten Gebäude mit ihren Dampfröhren, daß auch hier Fabriken angelegt sind, und indem drängte auch schon der Schwarm der eben entlassenen Arbeiter auf mich zu. Auf der andern Seite war kein Ausweg, und ich mußte daher dem Strome dieser wilden Menge durch den finstern Gang und in die engen Straßen folgen. Wie sie in ihren Kitteln mit ihren Holzschuhen um mich her klapperten, in dem übelklingenden, unverständlichen Dialekte schrien und tobten, hatte ich denn wenigstens eine schwache Reminiscenz an das Getümmel der aufrührerischen Menge dieser frühesten aller Fabrikstädte. Nach einigen Querstraßen hatte sich die Menge etwas vertheilt, die Luft um mich wurde reiner, ich suchte und fand den Gasthof, wo meine Kräfte gerade noch ausgereicht haben, die geringe Ausbeute des heutigen Tages niederzuschreiben. Zu meinen belgischen Schicksalen scheint es aber zu gehören, nicht ohne französische Opernmusik zur Ruhe zu kommen; in Antwerpen hörte ich beim Einschlafen gewöhnlich die Mitternachtsglocke vom Thurme das Soldatenlied aus Boieldieu's weißer Dame singen, und hier klingt eine Favoritarie aus Aubers Fra Diavolo, von der hellen Stimme einer Magd gesungen, zu mir hinüber. Bis in die Küche ist schon der französische Text und die declamatorische Weise des Gesangs gekommen; so sehr ist in Belgien alles, was an Kunst erinnert, französisch geworden. Und doch waren auch in der Musik die Belgier einst die ersten und frühesten Lehrer Europa's.

Gute Nacht! Ich lege mich nieder mit dem Gedanken an das köstliche Eyck'sche Bild, das ich morgen in aller Frühe zu sehen denke.

Auf der Barke des Canals zwischen Gent und Brügge den 31 Julius.

Sie werden überrascht seyn — ich selbst bin es fast — mich schon wieder auf der Wanderung zu finden. Sollten zwei Tage genügt haben, alle Schätze des alten Gent (denn den ersten halben Tag hatte ich ja nur im neuen zugebracht) kennen zu lernen und zu genießen! Das letzte gewiß nicht, wenigstens nicht mit Annehmlichkeit; das erste — vielleicht, doch will ich nicht läugnen, daß mehr eine aufsteigende Unruhe mich forttrieb, als das Bewußtseyn, Alles erschöpft zu haben, was der Ort bietet. Im Ganzen fand ich meine Hoffnung getäuscht; aus der ältern Kunstperiode, die mich besonders anzieht, überhaupt wenig, und besonders wenig Erfreuliches. Das herrliche Eyck'sche Bild stand fast allein da, und überall schien das Alte von dem Neuen verdrängt. Ueberdieß war der Zutritt nicht selten erschwert, manchmal völlig versagt. So blieb mir die Bibliothek, in der wenigstens einzelne Manuscripte mit Miniaturen der guten flandrischen Zeit zu erwarten sind, und wo ich gern manche Nachrichten über die Gebäude eingesehen hätte, verschlossen, weil der Bibliothekar während der Ferien verreis't und Niemand da war, der die Schränke öffnen konnte. Bei einigen der bedeutenderen Gemäldesammlungen waren ebenfalls die Besitzer abwesend oder andere Hindernisse. Zwei Tafeln des Eyck'schen Bildes selbst, Adam und Eva, die nicht in der Kirche aufgestellt sind, blieben mir ebenfalls unzugänglich. Ueberdieß trieb und beunruhigte mich die drückende Hitze dieser Tage, und noch mehr als sie, die Gewitterschwüle, die während dessen am politischen Horizont eingetreten ist, und mit nahen Stürmen droht. Wenn Sie diese Zeilen erhalten, wissen Sie schon, was alle Gemüther bewegt. „Der Wahnwitz der französischen Minister hat den Talisman zerbrochen, der den Dämon der Revolution gefesselt hielt.“*) Mehr als in Ihren entfernten Gegenden wirkt dieß Ereigniß

*) Bekanntlich spätere Worte Niebuhrs.

hier, wo die Erinnerungen des Kaiserreiches die Bewohner noch aufs genaueste mit Frankreich verbinden, und wo Gährungsstoff genug aufgehäuft ist, um die erheblichsten Folgen für das eigene Land voraus zu sehen. So ist denn das Ereigniß nicht bloß im Munde der Müßigen, sondern Aller Gedanken sind damit beschäftigt, und überall tritt es entgegen, bei den Reichen, bei den Beamten und besonders bei den Holländern mit Besorgniß, bei den meisten Belgiern, besonders bei der jüngern und ärmern Classe mit unruhiger, drohender Freude. Desto schlimmer für mich, Niemand ist bereit, meinen Nachforschungen entgegen zu kommen, den Meisten ist es lästig, im Drange der Gegenwart und der materiellsten Interessen an das Alterthum und müßigen Kunstgenuß erinnert zu werden. Ja nach der französischen Weise Alles zur Parteisache zu machen, schien mich bei Einigen die Liebe zum Mittelalter gleich in den Verdacht des Aristokratismus und Absolutismus zu bringen. Mindestens aber verfolgt mich das müßige Reden über die unbestimmbaren Folgen des großen Ereignisses. Selbst hier auf der Barke hat es mich aus der Cajüte verjagt, und selbst in dem bescheidenen Plätzchen, das ich mir jetzt zur Schreibstelle eingerichtet habe, schallt die Stimme des Kochs herüber, der bei der Zubereitung des Mahls seinem Gehülfen Revolution und Krieg mit Wohlgefallen prophezeyt.

Doch lassen Sie mich fliehen aus diesem Reich der Unruhe, um wenigstens kurze Nachricht des Gesehenen zu geben.

Die Aufzählung der Kirchen und das Genauere über ihre Architektur enthalten die Notizen. Keines dieser Gebäude ist von ausgezeichneter Schönheit, dennoch waren sie historisch nicht ohne Interesse. Zunächst ist es auffallend, daß auch hier wieder keine Spur des vorgothischen Styls zu finden ist, obgleich Gent früher aufblühte als Antwerpen und jedenfalls im zwölften Jahrhundert schon nicht ohne Bedeutung war. Indessen wäre es erklärlich, daß die große Zunahme des Reichthums und der Bevölkerung in dem

darauf folgenden Veranlassung gewesen seyn mag, die bescheidenen, unzureichenden Gebäude der Voreltern niederzureißen und zu ersetzen. Auch mag bei den vielfältigen innern Kämpfen Manches zerstört seyn. Auffallender ist aber der Charakter dieser kirchlichen Gebäude, der schwere, finstere Ton, die Schmucklosigkeit, und dieß in einer Stadt, deren Bürger und Fürsten sich durch Luxus und verschwenderische Pracht auszeichneten. Es erklärt sich dieß vielleicht mit Hülfe einer andern Bemerkung, die an diesen Bauten zu machen ist, daß sie nämlich, obgleich durchweg auf den Spitzbogen berechnet, in der Wirkung den vorgothischen Werken nahe kommen. Ihre Einfachheit unterscheidet sich darin sehr wesentlich von den andern, ebenfalls wenig verzierten Bauten in Holland und im nördlichen Deutschland. Denn bei diesen ist durchweg kenntlich, daß das Princip des gothischen Baues, die Vereinzelung der Glieder und das Vorherrschen der verticalen Linien, zum Grunde lag, wenn man auch im Einzelnen davon abwich und horizontale Verbindungen einmischte. Hier dagegen scheint der Geschmack die entgegengesetzte Richtung zu haben; die massenhafte Einheit des Ganzen ist nicht zufällig, sie geht vom Gefühl des Baumeisters aus, die großen horizontalen Linien herrschen vor, die senkrechten sind nicht vervielfältigt und scharf gebrochen, sondern abgerundet. Zweierlei mochte dabei zusammentreffen, Zeitbestimmungen und die ursprüngliche Richtung des localen Geschmacks. Der Moment, in welchem die Stadt zuerst so reich und bevölkert wurde, um größere kirchliche Bauten vorzunehmen, mußte ungefähr in die Epoche fallen, in welcher der Spitzbogen aufkam, ohne bereits in seiner ganzen Bedeutung verstanden zu seyn. Manche Gründe sprechen dafür, daß dieß im nördlichen Frankreich, und vielleicht also auch in dieser benachbarten und verwandten Gegend, früher geschah als in Deutschland, und daher auch andere Uebergangsformen hervorbrachte. Jedenfalls mochte der Nationalcharakter eine verschiedene Auffassung des neuen Styls bedingen. Während in Deutschland bei den Bauten

aus der Zeit Friedrichs I. die Formen des Spitzbogens mit manchen Details des früheren Styls verbunden sind, und dadurch ein Uebergangsstyl entstand, der, so eigenthümlich und interessant er auch seyn mag, immer eine harte Vereinigung widerstrebender Elemente enthält, gestaltete sich für den französischen Geist das Neue bald zu einem Ganzen, wenn auch darin die Tiefe der Bedeutung desselben noch nicht erschöpft war. Es entstanden Gebäude, welche die Breite des vorgothischen Styls beibehalten haben, aber ohne seine Ornamente und mit durchgängiger Anwendung des Spitzbogens. Das älteste bedeutende Gebäude dieser Art mag die Nicolauskirche seyn, die mehr oder weniger zum Vorbilde für die andern diente, und es scheint, daß dieser Styl, der hier und in Frankreich gleichzeitig entstand, hier längere Zeit beibehalten wurde. Denn dort fing man bald an, die breiten Räume dichter und immer dichter zu verzieren, endlich, damit der Schmuck noch reicher erschien, sie zu verengen. Hier kam aber etwas dazu, was dieß verhinderte, der malerische Sinn (weniger des Orts, als der Gegend). Freilich ist die reiche gothische Architektur pittoresker, als die vorgothische, aber nur in dem Sinne, daß etwas Malerisches, die größere Beweglichkeit, die künstlichere, detaillirtere Zeichnung sich in das Architektonische mischt. Allein der höhere malerische Sinn behält sich diese Thätigkeit für ihren eigenthümlichen Zweck, für die Malerei selbst vor; er will die Architektur nicht malerisch, sondern eher architektonisch oder doch natürlich haben. Wir finden daher auch bei den Malern (namentlich der Eyck'schen Schule) daß sie, wo Gebäude auf ihren Gemälden nahe und ausführlich vorkommen, öfter vorgothische oder gemischte Formen, als solche des reichen Styls wählten. Der malerische Sinn beförderte daher, außer wirklichen Gemälden, eher den Luxus der Kleidung, des Geräths, der Feste, als den der Gebäude. Endlich aber mochte auch bei Weltlichen und noch mehr bei den Geistlichen die Absicht entstehen, jenem prunkenden, weltlichen Treiben der überreichen Handelsstadt

gegenüber die Kirchen durch ernste, einfache Haltung auszuzeichnen, und dieß mußte in jener Zeit, wo die Plane der Gebäude weniger von einzelnen Baukünstlern, als von gemeinschaftlicher Berathung mehrerer Meister mit den Bestellern ausgingen, besonders wirksam seyn, und kann es erklären, daß die meisten gothischen Kirchen hier jenem frühesten Vorbilde, der Nicolauskirche, verwandt sind, und daß der bunte gothische Styl erst spät im fünfzehnten Jahrhundert, an dem ältern Theile des Rathhauses, als man nicht mehr bedeutende Kirchen baute, hier angewendet wurde.

Eine andere Bemerkung, welche das Notizenblatt gibt, ist die, daß im Innern der Kirchen die Rundsäulen hier nicht mehr so ausschließlich vorkommen, sondern daß sie (wie namentlich der Vergleich von St. Nicolaus und St. Jacob zeigt) auch der Zeit noch neben den Bündelpfeilern angewendet scheinen.

Von dem vorzugsweise sogenannten Genter Bilde, d. h. von den wenigen hier zurückgebliebenen Tafeln des großen Gemäldes der Brüder van Eyck werde ich, wenn ich in Brügge die dortigen Ueberreste dieser Meister gesehen habe, noch einige Worte sagen. Außer diesem, freilich unschätzbaren Werke ist aber auch von älterer Malerei hier fast nichts mehr zu finden. Von jenem Justus von Gent, dessen Vasari unter den ersten Malern in Oelfarbe gedenkt, und der in Italien selbst große Anerkennung fand, hat die Vaterstadt nichts aufzuweisen.*) Eben so wenig mag von einem andern Einheimischen, dem Lucas Horebout, den van Mander und Guicciardini rühmen, und der für Heinrich VIII. viel gemalt haben soll. Von den Schülern van Eyck's hat Hugo van der Goes (geboren in Brügge um 1480) hier lange gearbeitet, aber seine Bilder in Kirchen und Privathäusern, die van Mander aufzählt, scheinen sämmtlich ver-

*) Johanna Schopenhauer in ihrer „Reise am Niederrhein" erzählt Th. 2. Seite 208 von einem Gemälde dieses Meisters in der Sammlung des Herrn Devater, von der ich bei meiner Anwesenheit keine Kenntniß hatte.

schwunden. Besonders rühmt dieser ein Bild, das in dem Hause des Jakob Weytens an einem Kamine mit Oelfarbe auf der Mauer gemalt sey, darstellend die Historie von David mit der Abigail, „wie sie ihm zu Gemüthe kommt.“ Er scheint es noch selbst gesehen zu haben, und bewundert vorzüglich die große Züchtigkeit der weiblichen Gestalten, ihr ehrbar süßes Wesen, das, wie er es in seiner naiven Sprache ausdrückt, so manierlich anzusehen ist, daß die Maler jener Zeit wohl ihre Frauen dahin mochten zur Schule senden, damit sie ihnen sie ablernten. Er weiß auch den Grund, warum dieß Bild so gelungen. Denn freilich, setzt er hinzu, hat hier auch der Affect der Liebe mitgearbeitet und Cupido den Pinsel steuern helfen nebst seiner Mutter und den Grazien, da Hugo, noch Junggeselle, um die Tochter des Hauses freite. Allein auch dieß Werk der Liebe ist für uns verloren, und Niemand wußte das Haus des Jakob Weytens anzugeben.

Das einzige ältere Bild, das mir vorkam, ist jetzt im Dome aufgestellt, und wird dem Gerhard von der Meir, ich weiß nicht mit welchem Grunde, zugeschrieben. Van Mander sagt von diesem Künstler nur, daß er bald nach Johann van Eyck zu Gent geblüht habe, und rühmt ihn im Allgemeinen, und die vor einigen Jahren herausgekommene Beschreibung der Kirche erwähnt des Bildes, ohne den Meister zu kennen.*) Die neuere Inschrift (1824) nennt ihn aber und bezeichnet ihn als einen Schüler des Hubert van Eyck. So viel ist gewiß, daß darin der Charakter der Eyck'schen Schule zugleich mit einer gewissen Unbeholfenheit bemerkbar ist, welche auf eine der höchsten Vollendung derselben vorhergehende Zeit, entweder der Entstehung des Bildes oder der Bildungsepoche des Künstlers hindeutet. Im Allgemeinen fehlt die Farbenwirkung dieser Schule; die Landschaft hat noch nicht das saftige dunkle Grün, das Wasser nicht den hellen Glanz, die Köpfe sind

*) Descr. de Saint-Bavon par de Goesin-Verhaaghe. Gand 1819 p. 41.

durchgängig bleich gehalten. Das Hauptbild stellt die Kreuzigung dar, die Seitentafeln die eherne Schlange und die Quelle des Felsens in Horeb; wieder also eine symbolische Verbindung des alten und neuen Testaments. Selbst bei dem letzten Gegenstande ist das hervorrieselnde Wasser nicht benutzt, um daraus einen leuchtenden Mittelpunkt des Ganzen, wie ihn die Eyck'sche Schule liebte, zu machen. Nur ein Anklang dieser Richtung findet sich in dem glänzenden Harnisch eines Kriegers auf dem Mittelbilde. Dagegen ist die Zeichnung und besonders der Ausdruck der Milde in den Gestalten ganz im Geiste dieser Schule; bei allem Bestreben, die heftigeren Gefühle sprechend darzustellen, herrscht doch eine gewisse Sanftmuth und Ruhe vor. So findet sich auf der Seitentafel mit der ehernen Schlange unter den Kranken keiner mit widerlicher Entstellung, auf der andern bei der Darstellung des Quells in der Wüste kaum einer, der besonders heftig zum Trinken herandrängte. Auch der Körper des Heilandes ist zwar mager, aber nicht unedel dürr, und die Gruppe der helfenden Frauen um die ohnmächtige Maria, wo dieser Geist der Milde besonders zusagte, ist vorzugsweise gelungen. Aber freilich gibt dieses vorherrschende weiche Princip bei dem Mangel stärkerer Dissonanzen und kräftigerer Farben eher ein Gefühl der Schwäche, als jenes frischen Lebens, das die besseren Eyck'schen Gemälde haben.

Die Meister, welche dieser ältesten Schule folgten, Schoreel, Bernhard van Orley und Quintin Messys, scheinen hier gar keine Spuren hinterlassen zu haben, und bedeutende Arbeiten finden wir erst wieder von zwei Zeitgenossen des Rubens. Nicolaus de Liemaekern, genannt Roose, aus Gent selbst gebürtig (1575 — 1624), war sogar sein Mitschüler unter Otto Venius und wurde von ihm selbst hoch gehalten. Caspar de Crayer, zwar aus Antwerpen gebürtig, aber in Gent lebend (1582—1669), ging aus der Schule des Raphael Coxcin hervor; seine Manier erinnert aber auch mehr an Rubens als an diesen. Beide Meister begegnen in Kirchen und Sammlungen so häufig, daß auch die rüstigste Schaulust an

ihnen ermüdet. So weit meine Aufmerksamkeit reichte, schien mir das vorzüglichste Bild von de Crayer die Assanction der heiligen Katharina in der Michaelskirche. Die schöne heitere Gestalt der Heiligen schwebt schon hoch oben und sieht wohlwollend auf das irdische Treiben, das sich unten noch in seinem Glanze durch eine Gruppe bedeutender Gestalten von Fürsten, Staatsmännern und Doctoren zeigt. Beide Meister nähern sich Rubens am meisten in den Eigenschaften, die durch den Geist der Zeit besonders begünstigt wurden, in Kraftäußerungen, in der kühnen Zeichnung, in kolossalen Compositionen; sie scheinen auch nicht minder schnell gearbeitet zu haben. Ein Beweis dafür ist die Reihe gewaltiger Gemälde im Museum, welche beide für die Ehrenpforten beim Einzuge des Infanten Ferdinand gearbeitet haben, in denen man bei aller Flüchtigkeit der Ausführung die Sicherheit und Kühnheit in diesen kolossalen Formen bewundern muß. Auch werden diese Bilder schon dadurch interessant, daß sie uns lebhaft in den bunten Luxus des siebenzehnten Jahrhunderts versetzen, und auf den Unterschied des einförmigen, militärischen Glanzes solcher Feste in unsern Tagen aufmerksam machen.

Im Colorit stehen beide Maler weit hinter Rubens zurück, de Crayer fällt oft in graue, Liemaekern in blaue oder gelbliche Töne. Jedenfalls haben beide, wie Rubens Schüler, nur einen Theil seiner Meisterschaft erlangt; wenn sie in der Kraft ihm nahe kommen, so fehlt ihnen die Lebensfülle und Frische, und besonders jener geistvolle, scharfe Ausdruck seiner besten Werke.

Auch von spätern Meistern enthalten die Kirchen und das Museum viele Gemälde, die mich, wie zu erwarten war, wenig anzogen. Eines indessen machte eine Ausnahme, eine Verkündigung von Andreas Lens, einem Professor der hiesigen Akademie aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in der Michaelskirche. Als man den Vorhang, mit dem es wie andere geschätzte Gemälde in dieser Kirche bedeckt war, aufzog, und mir seinen Namen nannte, der mich

an ein von ihm herausgegebenes Werk über das antike Costume erinnerte, sah ich ohne Erwartung, fast nur zu Ehren seines literarischen Fleißes, hinauf, allein ich fand mich angenehm überrascht. Gewiß war es nicht frei von den Mängeln seiner Zeit, von der Kälte des Colorits und der conventionellen Grazie; allein die Hingebung der Jungfrau und die Milde des Engels waren so rein, und ich möchte sagen, liebenswürdig, daß ich diese Mängel vergaß, und es mit Wohlgefallen betrachtete. Doch trug wohl dazu bei, daß ich kurz vorher viele Gemälde belgischer Künstler der neuesten Zeit, mehr oder weniger in der theatralischen Manier der Schule Davids gesehen hatte, gegen die ich vielleicht zu sehr eingenommen bin. Denn kaum gegen die ältere Kunst verhalten wir uns unparteiisch, und je mehr sie sich unserer Zeit nähert, desto weniger vermögen wir es.

Wenn ich den Eindruck, den mir die Betrachtung aller hiesigen Gemälde hinterlassen hat, zusammenfasse, so ist es ein entschieden anderer als der, welchen Städte höherer Kunstblüthe zu geben pflegen. Es scheint, als ob die Kunst hier nie recht einheimisch geworden; die zum Theil bedeutenden Werke, welche von Fremden hier hervorgebracht sind, scheinen dem Orte fremd geblieben zu seyn, er hat keine Schule im höheren Sinne des Wortes gehabt, keine neue, der Kunst zu ihrer Entwickelung nothwendige Richtung, und nur eine solche kann feste Wurzeln schlagen. Die erste niederländische Schule, die eigentlich flamländische, entstand in Brügge, die zweite in Antwerpen und Brüssel. Gent, in der Mitte zwischen beiden, mußte sich dem, was jedesmal in den Nachbarstädten entstand, weil es das einzig Mögliche war, anschließen, und indem es mittelbar an dem Glanze derselben Theil nahm, an eigener Production leiden. In dem politischen Leben hatte es die erste Stelle in Flandern eingenommen, aber gerade dadurch auch vielleicht seiner geistigen Kraft eine andere Richtung gegeben, als der Kunst förderlich war.

Doch hiemit genug von Gent, denn die hohen Ufer des Canals, die uns bisher die Aussicht auf die umgebende Ebene

entzogen, fangen an sich zu senken, und bald müssen wir Brügge sehen, wo mein antiquarischer Eifer, hoffe ich, wieder volle Nahrung finden wird.

Notizenblatt von Gent.

St. Peter, am äußersten Ende der Stadt auf einer Höhe gelegen, von der sich jenseits eines Thales die waldige Gegend recht malerisch zeigt. Die Kirche besteht aus zwei Theilen; des Schiff hat Säulen und Rundbogen im Geschmack des sechszehnten Jahrhunderts, ein Kuppelgebäude auf vier Pfeilern, trocken und öde. Mit der römischen Peterskirche, welche auch hier von Küstern und Lohnbedienten als Muster genannt wird, hat sie nichts gemein. Auch die Gemälde, namentlich eine Reihe weitläuftiger Allegorien von Rose und van Tulden verdienen den Besuch nicht.

Die Kathedrale, St. Bavo, ursprünglich St. Johann, hat erst seit 1540, bei der Vereinigung mit dem alten Collegiatstifte St. Bavo den Namen verändert. Sie soll schon im Jahre 941 gegründet seyn, indessen finden sich durchaus keine Spuren einer Construction, die über das dreizehnte Jahrhundert hinausreichte, namentlich ist in allen Gewölben der Spitzbogen angewendet. Sie hat häufig durch Feuer gelitten, besonders 1643 und wieder 1822, die Form des Gebäudes ist indessen dadurch nicht wesentlich verändert. Nach den Nachrichten der Topographen sind das Chor und die Krypta unter demselben im Jahre 1228 hergestellt; diese Herstellung muß umfassend gewesen seyn, da man durchaus keine Spuren vorgothischen Styls, nicht einmal (wie sonst bei späterer Verstärkung der mittleren Säulen) Ueberbleibsel von Capitälen oder Basen findet. In noch späterer Zeit hat man in der Krypta wegen der großen Breite des Gewölbes noch mehrere Pfeiler hineingebaut, wodurch sie bei der eigenthümlichen Beleuchtung solcher unterirdischen Räume, sehr malerische Durchsichten gewährt. Der Zeit jener Herstellung des Chors (1218) entspricht übrigens die Gestalt des ganzen

Gebäudes, wie wir es jetzt sehen; sehr wahrscheinlich hat man in jener Periode des Reichthums bald nach der in den Urkunden erwähnten Verbesserung des Chors auch das übrige Gebäude neu eingerichtet, ohne daß sich ausdrückliche Nachrichten darüber erhalten haben. Der Thurm, dessen Spitze im siebzehnten Jahrhundert durch einen Blitz eingeschlagen ist, wurde erst 1462 gegründet.

Die Verhältnisse sind: Breite des Mittelschiffes 37′ 3″, der Seitenschiffe 15′ 8″, des Pfeilerstandes 18′ 3″. Die Höhe des Hauptschiffs ist 86′, die des Seitenschiffs 45! (Die Maße nach Wiebeking.) Das Hauptschiff hat nur die Tiefe von vier Bogen. Die Verhältnisse wirken, obschon etwas breit nach Maßgabe der Höhe und Tiefe, imponirend. Die Gewölbe stützen sich nicht auf Rundsäulen, sondern auf Pfeilern, deren Kern ein Viereck mit einfacher angelegter Halbsäule ist. Die Gewölbe selbst haben wahrscheinlich nach dem Brande von 1643 eine Veränderung erlitten, da sich die Gurten nicht auf jeden Pfeiler senken, sondern nur auf den zweiten, obgleich jede Halbsäule ein Capitäl hat und also wahrscheinlich früher bestimmt war, auch Gurten zu tragen. Auch ihre künstlich verschlungenen Gurten scheinen auf spätere Zeit zu deuten. Zwischen den Verbindungsbogen der Pfeiler und der Fenster ist im Hauptschiffe keine Verzierung, im Chor sind unter den Fenstern Galerien von kleinen Säulen, in einem noch etwas herben Style, wie er der Zeit von 1228 wohl entspricht.

Das Aeußere ist schwer und jedenfalls weit entfernt von der Zierlichkeit deutscher Kirchen des dreizehnten Jahrhunderts; die Capellen mit ihren Giebeln und die Außenwände des Hauptschiffes sind unverzierte Backsteinwände, die Kreuzseiten ohne Thürme oder Portale. Der vordere Thurm, der einsam vor der Mitte der Façade steht, ist nur ein massiver Körper, der statt der leichteren Strebepfeiler an seinen Ecken vier runde Thürmchen hat. Er ist erst 1462 gegründet.

Das Innere der Kirche, seit dem großen Brande von 1822 neu hergestellt, ist sehr wohl erhalten. Chor und Kreuzschiff

sind

sind sogar mit einer dem Styl des übrigen Gebäudes wenig entsprechenden Bekleidung in schwarzem und weißem Marmor versehen. Außerdem enthält der Chor eine Reihe prächtiger Denkmäler der Bischöfe mit großen plastischen Gruppen aus den beiden vorigen Jahrhunderten. Das schönste ist das des Bischofs Triest von Hieronymus Duquesnoy († 1654), dem Bruder des in Italien so bekannten Franz, dem seine Kindergestalten den Namen des fattore de putti erworben haben. Auch hier sind die beiden Genien des Todes und der Zeit mit einer Weichheit behandelt, welche den Marmor vergessen läßt. Die Gemälde sind größtentheils neu nach dem letzten Brande an Stelle der beschädigten gestiftet. Außer dem berühmten Eyck'schen Bilde ist nur noch ein Gemälde aus jener Zeit vorhanden, das man, wie eine neuere, bei der Restauration im Jahre 1824 darauf gesetzte Inschrift besagt, für die Arbeit des Gerhard von der Meir, eines Schülers des Hubert van Eyck, hält.

St. Nicolaus. Das Aeußere hat in den einfachen, unverzierten, schweren Formen Aehnlichkeit mit dem Style des Doms, ist aber mehr übersichtlich und selbst pittoresk. Die Vorderseite ist nicht wie dort durch einen Thurm (der ja auch dort erst später hinzugekommen) entstellt. Sie zeigt den einfachen Giebel, den statt der Strebepfeiler zwei runde Thürmchen einfassen, die sich nur wenig über das Dach erheben; die Thür ist klein, tief eingehend, aber nicht verziert; darüber ist eine niedrige, noch an den Uebergang zum eigentlich gothischen Styl erinnernde Galerie und dann ein großes Fenster. Die Seitenschiffe, mit den äußeren Capellen unter einem Dache, sind verhältnißmäßig höher als am Dome. Diese Capellen haben auch nicht wie dort besondere Giebel, so daß die Linie ihres Daches ununterbrochen bis zu den höheren Kreuzseiten fortläuft, die wieder wie die Vorderseite mit runden Thürmchen flankirt sind. In der Mitte des Kreuzes hebt sich der gewaltige Thurm, ebenfalls in jeder Ecke mit einem runden Thürmchen, übrigens nur mit großen Fenstern und wenigen sie umgebenden Stäben verziert. Strebepfeiler

und die sonstigen leichteren Glieder des gothischen Styls fehlen. Durch diese Einfachheit, durch die großen ununterbrochenen Linien, und die Uebereinstimmung des mittleren Thurms mit den Façaden der Vorderseite und des Kreuzschiffes stellt sich das Gebäude dem Auge leicht als ein in sich geschlossenes Ganzes dar, dessen Mitte und Schwerpunkt jener Thurm auf dem Durchschnitte des Hauptschiffes und des Kreuzes bezeichnet. Auch die erwähnten runden Thürmchen, welche im Gegensatze gegen die sonst üblichen Strebepfeiler die Ecken der vorragenden Theile eher abstumpfen, als scharf hervortreten lassen, sind in diesem einfachen Charakter, der, obgleich im ganzen Gebäude nur spitze Bogen vorkommen, in der Wirkung mehr den vorgothischen als den gothischen Kirchen entspricht. Auch der schwarze Stein, der selbst da, wo durch Verwitterung kleine Lücken entstanden sind, nur schwache Schatten gibt, trägt dazu bei, und macht das Ganze alterthümlich pittoresk. Nur der Chor, obgleich im Mauerwerk nicht erheblich verschieden von dem übrigen Gebäude, gibt diese Reminiscenz an vorgothische Auffassung nicht; er hat nicht nur die Polygonform, sondern sogar einzelne hervortretende Umgangscapellen.

Im Innern ist die Breite des Hauptschiffes 18, der Seitenschiffe 12, der Capellen 7, der Pfeilerweite 14, endlich des Kreuzes 20 Schritt. Im Langhause sind auf jeder Seite (außer den großen massiven Pfeilern zur Stütze des Thurms am mittleren Gewölbe des Kreuzes) vier freistehende Pfeiler; die ersten schwere, einfache Bündelsäulen, die beiden letzten achteckig; sämmtlich ohne Bezeichnung des Säulenfußes, der vielleicht bei einer späteren Erhöhung des Bodens bedeckt seyn mag. Auf die achteckige Form ist wohl eine spätere Verstärkung der Bündelsäulen. Die Höhe des Gewölbes ist bedeutend, und die Perspective erscheint besonders durch die stark vortretenden Pfeiler eng, ohne schlank oder zierlich zu seyn. Auch dieß gibt, obgleich auch hier keine Spur von Rundbogen, einen alterthümlichen, finsteren Charakter. Im Chor sind die gewöhnlichen Rundsäulen, und zwar sind die vorderen

im gradlinigen Anfange des Chors, denen im Polygonschlusse völlig gleich. Dieß ist in so fern bemerkenswerth, als man daraus schließen kann, daß die Rundsäulen hier später als die Bündelsäulen, wiewohl noch in der Zeit des reinen gothischen Styls, angewendet sind.

St. Jakob. Aeußerlich einfach, wie jene Kirchen. Breite des Mittel- und des Kreuzschiffes 18, der Seitenschiffe 11, der Capellen 9, des Pfeilerstandes 9 Schritte. Das Hauptschiff scheint ältern Ursprungs; es hat ungewöhnlich kurze Rundsäulen ohne Basis, welche lange Spitzbogen tragen, während die Gurten des Gewölbes auf kurzen, durch einen Tragstein geschlossenen Pilastern ruhn. Die Rundsäulen an den Capellen sind schlanker und scheinen eben so wie der Chor (mit den gewöhnlichen Umgangscapellen) aus späterer gothischer Zeit.

St. Michael, Kirche einer vormaligen Abtei in einem ähnlichen schweren Style, mit einem breiten Thurme in der Façade, mit Capellen an den Seiten und im Umgange des Chores. Breite des Hauptschiffes und des Kreuzes 20, der Seitenschiffe und des Pfeilerstandes 11, der Capellen 8 Schritte. Im Kreuze vier große verstärkte Pfeiler, außerdem im Hauptschiffe vier und im Chor (vor dem Polygonschlusse) drei Rundsäulen. Sie enthält einige nicht unbedeutende Bilder von van Dyck, von Crayer, Borkhorst (Lange Jan), Seghers, von Andreas Lees und von den noch lebenden Meistern Paelink und François.

Die Dominicanerkirche hat nur ein sehr breites Schiff; der Chor ist gerade geschlossen, wohl deßhalb, weil der unmittelbar dahinterliegende Canal es nöthig machte.

Das Museum.

In den obern Sälen der Akademie (auch hier in einem vormals kirchlichen Gebäude) ist die städtische Gemäldesammlung aufgestellt. Sie besitzt keine Gemälde aus dem fünfzehnten Jahrhundert; ihr frühestes Bild ist eine heilige Familie von Martin de Vos mit der Jahrzahl 1535; Züge

und Colorit erinnern an die venetianische Schule, und der Künstler hat auch seinen Vornamen italienisch geschrieben, so daß es in Italien oder bald nach der Rückkehr gemalt seyn muß.

Der Antwerpener Sammlung steht die hiesige so weit nach, als Caspar de Crayer hinter Rubens steht, denn jener ist hier so sehr und ausschließlich der Erste, wie dieser dort. Besonders zu rühmen ist unter seinen Bildern die Krönung der heiligen Rosalia durch das Christkind. Von Crayer und Roose-Liemaekern werden hier zwölf höchst kolossale Gemälde aufbewahrt, die 1635 bei dem feierlichen Einzuge des Infanten und Cardinals Ferdinand in Gent als Decoration zweier Triumphbogen gedient haben, und in einem auf Veranstaltung des Magistrats herausgegebenen Kupferwerke von Wilhelm Becanus beschrieben und erklärt sind. Crayer hat Begebenheiten aus dem Leben Karls V und seiner Nachkommen, Roose historische oder mythologische Scenen dargestellt. Von Rubens bemerkte ich einen heiligen Franciscus, ähnlich dem im Kölner Museum.

Ein Gemälde des Adrian van Utrecht (aus Antwerpen 1599 bis 1651), den Kram eines Fischhändlers, Fische, Hummer, Muscheln und dergl. in natürlicher Größe und mit vieler Wahrheit darstellend, gab den Beweis, wie diese Stillleben, und was in ihre Classe gehört, durch die Verkleinerung einen Reiz erhalten, während sie in dieser Größe nur eine dürftige und fast widerliche Nachahmung der Natur sind.

Der Sammlung älterer Bilder schließen sich die Arbeiten an, welche bei der akademischen Preisvertheilung seit dem Jahre 1792 den Vorzug erhalten haben. Wenn auch in den Arbeiten der letzten Jahre noch der Einfluß der französischen Schule, das ausschließliche Modellstudium um eine gewisse Affection sichtbar ist, so sind sie doch den matten Gestalten der republicanischen Zeit in ihrem theatralischen Ernste weit vorzuziehn.

Von den vielen und ausgezeichneten Privatsammlungen konnte ich nur die des Barons von Schamp und des Professors

van Rotterdam sehn, und auch jene nicht so lange, wie es ihr großer Reichthum verdiente, da der Besitzer auf dem Lande wohnt, und seine zufällige Anwesenheit nur einen kurzen Besuch gestattete. Außer einem großen Gemälde von Rubens, mehreren Skizzen und Portraits von ihm und von van Dyck, fielen mir besonders mehrere treffliche Landschaften (von Pynaker und van der Velde) und Bambocciaten auf, namentlich von Jan Steen die fette und die magere Mahlzeit. An älteren Gemälden war anzuführen ein weibliches Portrait von Mabuse, und eine Jungfrau mit dem Kinde, nach der Meinung des Besitzers von Albrecht Dürer, jedenfalls ein ausgezeichnetes Bild.

Die Sammlung des Herrn van Rotterdam enthält zwar nicht mehr das bei Waagen über Hub. und Joh. van Eyck S. 113 erwähnte Gemälde des Antonello da Messina, das inzwischen in den Besitz des Herrn v. Ertborn zu Utrecht übergegangen ist, dagegen aber ein überaus treffliches Bild von Joh. van Eyck, die Anbetung der Könige, sehr ähnlich dem von Heß gestochenen Bilde in München. Es ist für die Abtei St. Michael gemalt, und nach der Aufhebung derselben an die Erben des letzten Abtes, und von diesen an den gegenwärtigen Besitzer gekommen. Man glaubt die Züge des Hubert und Johann van Eyck in zwei Köpfen des Gefolges der Könige zu erkennen. Von alter Kunst ist hier außerdem nur ein kleines Bild mit vier weiblichen Heiligen, vermuthlich von der Hand des Hugo van der Goes, dagegen ist die Sammlung reich an spätern Niederländern, besonders sind einige Gemälde von Teniers bedeutend.

Zwölfter Brief.

Brügge.

Nach sieben- bis achtstündiger Fahrt landete vorgestern Nachmittag unsre Barke, aus der ich Ihnen zuletzt schrieb, in den äußern Theilen der Stadt. Was ich von ihr auf der Wanderung zum Gasthofe kennen lernte, zog mich so an, daß ich diesen gleich wieder verließ, und ohne Zweck und Ziel umherstreifend, bloß dem allgemeinen Eindrucke mich hingab. Welch ein Unterschied gegen Gent! Dort überall Thätigkeit, Auf- und Abladen der Wagen, Hin- und Hertragen der Ballen, dampfende Schornsteine hinter den neuen Fabrikgebäuden, eilende Commis und dichte Schaaren elender Arbeiter; daneben elegante Kaufläden, moderner Luxus, und die wenigen Ueberreste alt-flandrischer Zeit vernachlässigt und vergessen. Hier dagegen stehn an den breiten heitern Straßen wohlerhaltene Giebelhäuser, theils im ältern Style mit einfachen Streifen, theils reicher mit Heiligenbildern oder mit mythologischen und allegorischen Gestalten verziert. Nicht selten wechseln damit erhaltene Kirchen oder vormalige, zu Wohnungen umgewandelte Capellen, dann größere öffentliche Gebäude, dann wieder Gartenmauern, über welche die Bäume freundlich herübersehn. Und in diesen Straßen sieht man keine unruhig eilenden, geräuschvollen Gestalten, sondern einzelne Frauen, schwarz gekleidet und mit einem weißen Tuche verschleiert, stets wie zum Kirchgange, leise auftretend, als wollten sie die Grashalme nicht beschädigen, die an einzelnen Stellen keimen, oder Reisende, die in aufmerksamer Betrachtung der Umgebungen zögern. So hat, wer von Gent nach Brügge kommt, den Gegensatz des Geräusches und der Stille, des gegenwärtigen täglichen Lebens und der Vergangenheit

fast wie bei Neapel und Rom. Bei dieser Alterthümlichkeit ist aber nirgends Verfall, nirgends Mangel und Vernachlässigung; alles Alte wird erhalten, reinlich und mit Liebe gepflegt. Es ist, als ob, seitdem im sechzehnten Jahrhundert der Welthandel sich von hier fortzog und in andre Häfen überging, der Gang der Zeit für Brügge gestockt hätte. Das Alte scheint, wie in einem Pompeji des Mittelalters, verschüttet und geschützt und jetzt erst wieder aufgedeckt zu seyn. Auch der ersten Anlage nach ist hier nichts finster und enge, der Raum ist nicht ängstlich benützt wie in südlichen Gegenden oder in den alten Handelsstädten Deutschlands. Geräumige Straßen wechseln mit großen und kleinern Plätzen; Baumreihen stehn neben den Kirchen oder an den breiten klaren Canälen, und in den Nebenstraßen unterbrechen Gärten die Häuser. Es ist daher nicht das Malerische der Ruinen oder der Enge, sondern ein heiteres, fröhliches Bild, das wieder nicht selten an die toscanischen Städte der Ebene, an Pistoja und Prato erinnert.

Der große Platz, ziemlich regelmäßig und auch schon großentheils von neuern Häusern eingeschlossen, hat an der einen Seite ein gewaltiges, für den kolossalen Reichthum der alten Handelsstadt bezeichnendes Gebäude. Es sind die Hallen, die als Märkte für Frucht und Leinen dienen, gewaltige Räume, wie sie das reiche fleißige Land erheischt. Ohne besondern Schmuck, aber mit einer gewissen bequemen Breite, welche der damalige Styl bei solchen Zwecken leicht annahm, würde das Gebäude an sich wenig Bedeutung haben. Eine höchst eigenthümliche Gestalt erhält es aber dadurch, daß auch hier, wie gewöhnlich im Mittelalter, der Handelsreichthum kriegerisch gerüstet erscheint. Denn in der Mitte der Fronte nach dem Platze zu hebt sich darauf der gewaltige Bellfried, der Glockenthurm, der, vollkommen senkrecht ohne alle Verjüngung aufgesetzt, auf jeder Seite einen rechten Winkel mit der langen Linie des Daches bildet, diese aber weit übertrifft, und bis zu den Zinnen, die ihn oben abschließen, wohl die vierfache Höhe des Gebäudes unter ihm

erreicht. Weiterhin wird das Innere der Stadt malerischer. Bald kommt man an das überaus zierlich im heitersten gothischen Styl gebaute Rathhaus, neben welchem die Capelle „des heiligen Blutes" (du Saint sang du Sauveur), eine reizende Ruine, liegt. Dann zum großen Canal, den man bis zum Platz der Akademie überblickt, die, selbst ein größeres altes Gebäude, von zierlichen Wohnhäusern umgeben ist. Unfern davon (wo sich die Vlaeming- und die Honter-Straße kreuzen) ein kleiner, alterthümlich unregelmäßiger Platz, an dem sich eine vormalige Capelle, jetzt von einem Schuster benutzt, auszeichnet, mit einem Steinbilde des Ritters St. Georg. Weiterhin trifft man, nicht gar entfernt von einander, die großen dunkeln Massen der Salvators- und der Frauenkirche, beide freistehend und von Bäumen umgeben, und ein höchst pittoresker Weg führt endlich von der letzten an einem Canale entlang, jenseits dessen man die Rückseite der Capelle des heiligen Blutes und des Rathhauses sieht.

Dieß sind die reichern Theile der Stadt. Die ärmere Classe wohnt jenseits des großen Canals. Weite Straßen, meistens von kleinen Häusern, ziehen sich hier bis zu den Wällen, nicht selten von Kirchen, oft auch von den hohen, langen Mauern aufgehobener Klöster unterbrochen. Doch auch hier ist nichts Düsteres, nichts Verfallendes.

Die Frömmigkeit selbst hat hier einen eigenthümlich heitern Anstrich. Am Sonntag Morgen durchstrich ich diese entlegenern Gegenden, und zufällig war es das Fest der heiligen Anna, deren Kirche und Sprengel hier liegt. Da war denn Alles wie zu einem Triumphzuge geschmückt. Musik ertönte an vielen Stellen, und Blumengewinde und bunte Bänder prangten an den Häusern. Einzelne reichere Bewohner dieser Gegend hatten ihre Orangerie vor die Thore gestellt und Teppiche ausgehängt, die ärmern aber, was sie nur irgend aufzutreiben vermochten, zum Besten gegeben. Da sah man alte Familienportraits, die sie zufällig irgendwo erhalten, Landschaften und Blumenstücke, ja sogar Schlachtbilder, und

einer, der keine Gemälde gehabt, hatte wenigstens einen Bogen mit bunten Soldaten schön aufgeklebt und mit einem vollen Kranze behängt. Die Kinder blieben dabei natürlich nicht zurück, Knaben und Mädchen belegten den Boden der Straßen, durch welche die Procession kommen sollte, mit einer Art Mosaik von weißem oder rothem Sande, Blumen und Blättern. Ließ sich denn ein Fremder sehen, so hing sich das lustige Völkchen mit Lachen und Scherzen an ihn, um zur weitern Vollendung ihrer Arbeit eine Beisteuer zu erhalten. In der That wußten sie auch den Namenszug der Heiligen des Tages, das Wort Ave Maria oder dergleichen, mit ganz artigen Figuren in bunten Farben auszulegen; die Farbenlust ist, wie die heitere Frömmigkeit der alten Stadt, aus dem Leben des Mittelalters geblieben. Noch jetzt ist Brügge, wie in seiner blühenden Zeit, der Sammelplatz der Fremden; außer dem Französischen, das fast gleiche Rechte mit dem Flamländischen hat, hört man auf allen Straßen englisch, ja selbst spanisch und portugiesisch sprechen. Aber während sonst das rüstige Treiben des Erwerbs die Ausländer hier zusammenführte, thut es jetzt die Noth der Zeit. Jene fliehen die Theuerung, diese den politischen Drang ihres Vaterlands, und die verödete und deßhalb wohlfeilere Stadt, durch Ostende leicht mit London und so mit der ganzen Küstenwelt verbunden, wird von Verbannten bevölkert. Und wer weiß, wie bald das Ungewitter, das im Westen heraufzieht, sie auch aus dieser Freistätte vertreiben wird!

Doch dieß sind trübe Gedanken, die mich nur Abends überraschten, wenn ich im Kaffeehause die jetzt so wichtigen Pariser Blätter nachlas und die Gespräche an den andern Tischen mitanhörte. Im Tage vergesse ich den Drang der Gegenwart völlig und lebe nur im Genusse der Vergangenheit und der Kunst, besonders der herrlichen Bilder van Eycks und Hemlings. Wenn ich im Haag mich an den heitern Niederländern der spätern Zeit ergötzte und mich mit ihnen und ihrer Stellung auszusöhnen suchte; wenn ich nachher Rubens mich hingab, auch bei ihm das geistig Höhere fühlte;

wie sehr viel größer ist der Genuß, den mir diese ältern Meister geben! Dort blieb noch immer, wenn ich auch härtere Angriffe ruhig zurückweisen konnte, ein leiser Vorwurf des Ungenügens oder der Entheiligung, während ich hier ohne Rückhalt mich der Freude des Anschauens überlassen kann. Da Sie mich kennen, so wird es Sie nicht wundern, daß auch dieses Mal mein Gefühl weder in schweigendem Entzücken bleibt, noch in lyrisches Preisen ausströmt, sondern zur Betrachtung sich ausbreitet, und da ich noch einige Tage hier bleibe (es ist zu schön, um sich so bald zu trennen), so will ich auch hier wieder versuchen, mich Ihnen mitzutheilen. Um vom Angeschauten und vom Historischen auszugehen, fange ich mit dem großen Bilde von Gent an, dessen frische Erinnerung ich mit herübergebracht habe, und so gleichsam der Schule von Brügge ihr Eigenthum zurückgebe.

Sie wissen die nähere Geschichte des Gemäldes oder können Sie in Waagens bekannter Schrift über Hubert und Johann van Eyck leicht nachlesen. Bekanntlich sind sechs der dreizehn Tafeln, aus welchen es ursprünglich bestand, im Jahre 1816 verkauft und jetzt im Berliner Museum. Eine siebente ist verschwunden, und daß noch zwei andere, Adam und Eva in einzelnen Figuren, obgleich in Gent, mir unzugänglich geblieben sind, klagte ich Ihnen schon neulich. Im Genter Dome befinden sich daher noch vier Tafeln, drei der obern, Gott Vater, die Jungfrau und Johannes der Täufer, und endlich die mittlere, nach welcher das ganze Gemälde benannt wurde, die Anbetung des Lammes. Glücklicherweise stehen diese Tafeln nicht nur in innerm Zusammenhange, sondern sie lassen auch die geschichtliche Bedeutung des Gemäldes noch genügend erkennen. Denn so wie es hier ist, zeigt es sich noch als die Markscheide zwischen zwei großen Perioden der Kunst, indem es die Vollendung der frühern und die volle jugendliche Schönheit der spätern wahrnehmen läßt. Die drei obern Gestalten sind noch auf Goldgrund gemalt, einzeln, statuarisch, und schließen sich also an die Richtung des Mittelalters an.

Im Vergleich mit den frühern, hart und eckig, oder unbestimmt geformten, Heiligenbildern ist hier zwar schon eine sehr viel größere Vollendung des Lebens, vollere Gliederung, frischere Carnation; allein dennoch ist noch sehr viel Typisches beibehalten, nicht bloß im Verhältniß zu spätern Werken, sondern selbst zu gleichzeitigen und frühern. Namentlich ist dieß in der Gestalt Gottes sehr deutlich. Die Züge des Gesichts sind dieselben, die wir auch noch an dem Christuskopf von Hemling in der Boisserée'schen Sammlung finden, das abgerundete Oval mit hoher Stirn, durchweg einfach, regelmäßig und schwer. Kopf und Gestalt zeigen sich ganz von vorn, die großen Augen in gerader, fast starrer Richtung, das reiche Purpurgewand fließt gleichmäßig zu beiden Seiten des Thrones herab. Die ganze Erscheinung hat noch etwas architektonisch Strenges. Aber daneben erhält sie durch die glänzende Farbe, durch das Leuchtende des krystallnen Scepters, des Goldes und der Edelsteine (an der päpstlichen Krone und an der Agraffe des Mantels), besonders aber durch den Glanz des Auges und die frische Farbe der Carnation ein Element des Lebens, das den frühern Bildern fehlte. Auch die Jungfrau zeigt sich dem Beschauer in der Weise des alten Styls in ganzer Breite zugewendet; ihr Gesicht hat das regelmäßige, nur etwas weicher und schlanker gehaltene Oval; die Falten ihres Gewandes sind gerade gebrochen. In den feinern Zügen dagegen, namentlich im Auge und in der Senkung des Hauptes, finden wir das Motiv des Milden, das auch schon frühere Werke des Mittelalters haben, aber mit einer höhern Kraft und Lebensfülle ausgesprochen, während es dort ins Unbestimmte und Weichliche übergeht. Endlich selbst der Johannes, obgleich männlich kräftiger und deßhalb schon individueller aufgefaßt, hat dennoch Ueberreste von architektonischer Symmetrie, die man hier bei lebensgroßer Ausführung deutlicher als in kleinerm Maßstabe wahrnimmt. Es sind also noch Gestalten des Mittelalters, aber sie erscheinen, wie in ein Element frischen Lebens getaucht, in jugendlichem Glanze.

Viel mehr als in diesen Bildern finden wir uns auf der untern Tafel auf dem eigenthümlichen Gebiete der Eyck'schen Schule. Es sind nicht mehr einzelne oder symmetrisch gruppirte Gestalten auf Goldgrund, sondern Alles ist schon ein Ganzes, wirkliche Landschaft, Himmel und Erde. In der Mitte des Bildes steht das Lamm auf einem Altar, von lieblichen Engeln umgeben; davor der mystische Brunnen der Apokalypse, sieben Strahlen, die aus einer Säule in das spiegelhelle Wasser eines Beckens fließen. Vier große Schaaren nahen sich zur Anbetung des Lammes; oben im Hintergrunde die männlichen und die weiblichen Märtyrer, vorn der geistliche und der weltliche Stand. In den dicht gedrängten Köpfen ist im Ganzen noch eine wiederkehrende Regelmäßigkeit, doch finden sich auch schon einzelne höchst individuell aufgefaßte und höchst liebliche Gestalten. Die Landschaft ist von der größten Klarheit und Frische; der ganze Raum, auf welchem jene heiligen und andächtigen Schaaren gehen, ist ein Grasplatz im lebhaftesten Grün, wo zwischen den Halmen Blumen und Edelsteine hervorleuchten. Den Hintergrund schließen blaue Gebirge gegen den hellen Horizont ab, zwischen denen man die Thürme der heiligen Stadt, des himmlischen Jerusalems sieht. — Es ist bewundernswürdig, wie sich in diesem Bilde die Strenge der Symmetrie mit der Anmuth des Lebens vereinigen. Jene vier Schaaren in entsprechenden Stellungen bezeichnen ein Viereck, dessen Mittelpunkt das Lamm, während in der klaren Landschaft, bei gleich verbreitetem Lichte wieder der Brunnen mit seinem Alles überstrahlenden und spiegelnden Glanze in einem andern Sinne (im Sinne der Farbe) den Mittelpunkt gibt. Neben dieser Symmetrie ist aber wieder in der Landschaft, in der reinen Luft, in dem hellen Grün des Grases, in Baumgruppen und Blumen, besonders aber in den Gestalten der andächtigen Pilger, der Betenden, die man dem Lamme zunächst sieht, und endlich der Engel, die dieses umgeben, eine solche Anmuth, daß alles Harte und Strenge aus jenem Symmetrischen verschwindet. Vielleicht gibt es kein Werk im ganzen

Gebiete der Kunst, was Dante's großem Gedichte in der Vereinigung tiefen Ernstes mit der Anmuth und Grazie des Lebens so nahe kommt wie dieses.

In den spätern Bildern Johann van Eycks herrscht überall mehr das Element des Lebens vor; die Mannichfaltigkeit wird größer, die Symmetrie tritt zurück, Portraitgestalten kommen häufig vor; die Landschaft wird reicher, die Gestalten werden voller; aber stets ist aus dem frühern symmetrischen Verhalten etwas zurückgeblieben, was den härtern individuellen Ausdruck mildert, und sehr häufig, fast überall findet sich noch ein Anklang an das mystische Zurückführen des Ganzen auf einen Mittelpunkt, der späterhin freilich nicht mehr durch die Anordnung, wohl aber durch die Farbenharmonie und durch einen leuchtenden Gegenstand, in dem sich das Entferntere spiegelt, und der mehr oder weniger wirklich die Mitte des Bildes einnimmt, bezeichnet ist. Bei dem Genter Bilde könnte man glauben, daß der Gegenstand, die Form der Vision in der Apokalypse, von selbst die symmetrische Anordnung herbeigeführt habe; in den folgenden Bildern aber sieht man, daß dieß, in welchem Zusammenhange es auch mit dem religiösen Mysterium stehen mag, eben so wohl das Mysterium der Kunst war, das er nachher auch bei ganz weltlichen Gegenständen anwendete, wie namentlich in jener Badstube, die Facius *) beschreibt, wo ein in der Mitte befindlicher Spiegel selbst alle Umgebungen wiedergab.

Es ist gewiß, daß der Reiz der Eyck'schen Gemälde großentheils in der naiven Auffassung der Natur liegt; allein eben so sehr ist auch dieß übernatürliche Element der Symmetrie zu berücksichtigen. Wie dieß nothwendig war, um jene Schönheit und Grazie, die uns bei seinen Bildern anzieht, zu erhalten, wurde mir besonders durch die Erinnerung an die, der Zeit nach theils frühern, theils spätern Werke der Malerschule in Köln klar.

*) De viris illustribus, p. 46. bei Fiorillo II. p. 287.

Man hat dieser Schule anfangs den Namen der rheinisch-byzantinischen gegeben, und dabei wenn auch nicht an eine unmittelbare Verbindung dieser Rheinländer mit den Griechen des vierzehnten Jahrhunderts, doch an eine fortgepflanzte und typisch gewordene byzantinische Kunsttradition gedacht. Allein im Gegentheil zeigt vielmehr diese Schule, statt am Typischen festzuhalten, vielmehr nur das Bestreben, sich dem Leben, und zwar dem recht individuellen Leben zu nähern, und sie ist gerade darin die Vorläuferin der Eyckischen Schule. In jener h. Veronica der Boisserée'schen Sammlung ist allerdings, namentlich in dem Christusbilde des Schweißtuches, eine starre und typische Auffassung; allein daß dieß nur dem Gegenstande zuzuschreiben ist, zeigt ein anderes gleichzeitiges, wahrscheinlich *) von derselben Hand herrührendes Gemälde an dem Grabe des Bischofs Kuno von Falkenstein in der Castorkirche in Koblenz. Denn hier sehen wir schon in den heftigen Bewegungen ein Ringen nach wahrem und lebendigem Ausdrucke, und in den Zügen ein Bestreben zu individualisiren. Noch deutlicher ist dieß an den Aposteln aus derselben Schule in der Boisserée'schen Sammlung. Ihre statuarische Stellung und die Anordnung des Gemäldes gehören freilich noch der ältern Zeit an; dagegen kann man im Einzelnen die Annäherung an die Natur im Gegensatze gegen einen künstlerischen Typus nicht verkennen. Die Formen des Körpers, so weit sie durch die Gewänder sichtbar sind, und noch mehr die Gesichtszüge sind durchweg solche, wie sie im gemeinen Leben vorkommen, ohne Spur einer strengen Symmetrie. Gewisse Züge, die in dieser Schule einheimisch sind, lassen sich nur aus dem Bestreben nach Naturwahrheit erklären, da sie weder schön, noch einfach, noch symmetrisch sind; das Oval des Gesichts namentlich ist weniger regelmäßig, als es

*) Nach dem Urtheile meines Freundes, des H. Professors Mosler in Düsseldorf, der durch mehrjähriges Studium der alten Kölner Bilder, zum Theil vor ihrer Zerstreuung in verschiedene Sammlungen, zum Urtheil über diesen Gegenstand vorzugsweise berechtigt ist.

auf den Eyckischen Bildern vorkommt, bei jugendlichen Köpfen durch eine größere Fülle, bei ältern durch das stärkere Vortreten der harten Theile; überdieß ist die Nasenlinie immer auf eine durchaus eigenthümliche Weise gebogen. Damit stimmt auch die Carnation überein, die, während die Gewänder schon in schönen Farben und ziemlich harmonisch dargestellt sind, durchaus etwas Hartes und Unharmonisches hat, indem überall weiße Lichter auf dunkle Töne grell aufgesetzt sind. Aber auch diese Unvollkommenheit macht einen Eindruck, wie ihn die Gestalten in der Natur geben, wenn sie sich nicht durch eine ungewöhnliche Schönheit auszeichnen; sie sagt daher jenen Zügen zu, und man braucht sich nur diese in einer vollkommenern Carnation zu denken, um zu empfinden, wie dann der geistige Ausdruck dieser Bilder verloren gehen würde. Denn er beruht gerade darauf, daß die Gestalten mit gewöhnlichen und anspruchslosen Zügen sich in dem Glanze geistlicher Kleidung, im höchsten Ernst und in würdiger Haltung zeigen, und dadurch christliche Demuth bei geistigem Verdienst aussprechen.

In der Eyckischen Schule ist dagegen gleich anfangs die Annäherung an das Leben von einer ganz andern Seite versucht. In jenen drei ersten Bildern sehen wir in der Form nicht bloß das Typische, sondern auch das architektonisch Symmetrische noch entschieden vorherrschend, und auch auf der Anbetung des Lammes ist noch wenig Neigung, in das individuell Natürliche überzugehen, vielmehr nur die symmetrische Auffassung mehr am Ganzen, als an den einzelnen Gestalten sichtbar. In den spätern Arbeiten, bei denen auch der Gegenstand es eher gestattete, finden wir zwar mehr Portraitfiguren; aber auch hier ist die Eigenthümlichkeit derselben durch weichere, graziösere Bewegungen, besonders aber auch durch den harmonischen Glanz, der das Ganze verschmilzt, gemildert, und also nicht so wesentlich für den Charakter des Ganzen.

In der Kölner Schule dagegen bildet sich das Spröde des Individuellen immer mehr und deutlicher aus, je mehr

ihre Bilder sich dramatisch entwickeln. In dem berühmten Dombilde ist es noch weniger sichtbar, weil die äußerlich-symmetrische Anordnung und der mildere Gegenstand es beherrscht; indessen kann man schon hier fühlen, daß um des mildern Ausdrucks willen Manches unbestimmt und weichlich gehalten ist, weil es sonst zu strenge werden würde. Deutlicher ist es auf spätern Bildern, namentlich auf denen aus der Passionsgeschichte in der Lieversbergischen Sammlung in Köln oder auf denen im Frankfurter Institut. Wir finden hier dieselben Formen der Körper und der Köpfe, und es ist nicht zu verkennen, daß der Ausdruck und die Auffassung der Handlung ihnen zusagt; allein die eckigen und harten Linien machen im Ganzen einen ungünstigen Eindruck, und wenn wir auf das Einzelne eingehen, so finden wir neben schönen und tiefen Motiven auch sehr viel Uebertriebenes und Hartes. Es ist im Wesentlichen derselbe Sinn, wie in der oberdeutschen Schule, wo er in dem Bestreben alles Einzelne möglichst eigenthümlich und gründlich auszudrücken, die Harmonie des Ganzen völlig einbüßte. Und dennoch ist in diesen spätern Bildern der Kölner Schule schon der Einfluß der Eyckischen Schule zu erkennen, so daß die höchst abweichende Wirkung um so mehr auffallen muß, und einen neuen Beweis gibt, wie wenig solcher äußerliche Einfluß gegen die innere Consequenz der eingebornen Richtung vermag. Diese Bemerkung läßt sich auch auf das anwenden, was man zur Erklärung über die Entstehung der flandrischen Schule angeführt hat. Doch da ich ohnehin noch einiges andere Historische, namentlich auch über Johann Hemling, daran anknüpfen will, so verschiebe ich dieß besser auf morgen.

Schon um die kunstgeschichtliche Bedeutung der Brüder van Eyck ganz zu verstehen, wäre es höchst wünschenswerth, den Zustand der Malerei in Flandern *vor* ihrer Zeit zu kennen. Leider fehlt es aber gänzlich an irgend erheblichen Ueberresten; auch hier, in Brügge wie in Gent, haben die Jahrhunderte, vielleicht auch der Bilderſturm, Alles vertilgt. Eben so wenig

ha-

haben wir Nachrichten, welche mit Sicherheit auf eine bedeutende Blüthe der Kunst vor ihnen schließen lassen; höchstens könnte man annehmen, daß die Miniaturmalerei hier besonders vervollkommnet gewesen sey, weil wir im vierzehnten Jahrhundert am Hofe des Königs von Frankreich einen Miniaturmaler finden, der aus Brügge gebürtig ist. Wenn aber auch die Beweise für diese frühere Kunst schwach sind, so ist man doch geneigt, Vortheilhaftes von ihr zu vermuthen, weil eine so hohe Entwickelung wie die des van Eyck nicht ohne Vorarbeitung seyn konnte. Man hat daher auch äußere Gründe dafür angeführt, daß diese Anlage hier früher als in andern Gegenden des nördlichen Europa's geweckt werden mußte, die nicht ohne Schein sind, aber doch nur Zweifel erregen. Daß die Ursachen nicht in dem großen Gewerbfleiß, der schon im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert Reichthum und Prachtliebe hier einheimisch machte, oder in der Freiheitsliebe und Regsamkeit der Bürger zu suchen ist, darüber werden alle leicht einig seyn; denn solche Umstände fördern wohl, sie erzeugen aber keine Kunst. Wichtiger dagegen ist die frühe Berührung mit Gegenden, in welchen sich eine höhere Technik erhalten hatte. Bekanntlich brachte der Angriff der Kreuzfahrer auf Constantinopel im Jahre 1204 einen flandrischen Fürsten auf den griechischen Thron, dessen Familie sich bis zum Jahre 1261 darauf erhielt. Wir wissen auch, daß diese Nachkommen des ersten Balduin mit ihren Verwandten in den Niederlanden in Verbindung blieben, daß sogar Balduin der Zweite, nach seiner Vertreibung durch Michael Palälogus eine Zeit lang dahin zurückkehrte. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß auch in künstlerischer Beziehung eine Verbindung beider Gegenden statt gefunden, ja es findet sich sogar ein Umstand, der eine solche zu erweisen scheint. Denn jener Typus des Christuskopfes, den wir auf dem Schweißtuche der Veronica in der Boisserée'schen Sammlung und auf den Christusköpfen van Eycks und Hemlings erkennen, findet sich auch in einer Mosaik an der Vorderseite des Doms von Spoleto vom Jahre 1210,

welche der gründlichste Kenner altitalienischer Kunst, der Freiherr von Rumohr, als Beispiel der Nachahmung der Neugriechen in Italien anführt. Zu welcher Zeit konnten nun jene alten heiligen Musterbilder leichter von Constantinopel nach Flandern und von dort in die übrigen Niederlande und an den Niederrhein kommen, als während jenes lebhaften, unmittelbaren Verkehrs zwischen beiden?

Bei dieser Verbindung, so vermuthet Waagen in seinem Buche über Hubert und Johann van Eyck S. 71., ist es höchst wahrscheinlich, daß die Flamländer auch die Vorzüge der Technik kennen lernten, welche die Neugriechen vor allen andern voraus hatten, und daß hiedurch die Malerei in den Niederlanden den neuen Anstoß erhielt, wenn gleich die dort hingebrachten Bilder sich zu denen des J. van Eyck und seiner Schüler ungefähr verhalten, wie die ägyptischen Statuen, von welchen die Griechen ausgingen, zu den Werken ihrer vollendeten Kunst.

Allein auch diese Vermuthung scheint mir dem wahren Gang der Kunstentwickelung entgegen zu seyn. Wenn man selbst zugibt, daß die Züge des Christuskopfes in jenen Bildern übereinstimmen, und wenn sie selbst in wirklich byzantinischen Werken vorkommen sollten, so würde sich noch immer fragen, ob diese religiöse Tradition auch wesentlich mit technischer Mittheilung verbunden war. Und wenn man ferner auch eine Einwirkung der neugriechischen Kunst auf das übrige Europa (in einem weiten Sinne) anerkennen müßte, so ist es sehr unwahrscheinlich, daß sie ihren Weg über Flandern genommen habe.

Wolfram von Eschenbach rühmt in der bekannten Stelle des Parcival vorzugsweise die Maler von Köln und Maestricht, die Limburger Chronik macht uns mit einem Kölner Maler des 14ten Jahrhunderts bekannt, der seines Gleichen nicht hätte. Wenn die Kunst wirklich zur See nach Flandern gebracht war, wie kam es, daß nicht auch Flandern früher als Köln und Maestricht gerühmt wurde? Ueberdieß dichtete Wolfram von Eschenbach schon im ersten Viertel

des dreizehnten Jahrhunderts, und da ist es doch wohl nicht denkbar, daß seit der stürmischen Eroberung im Jahre 1204 die Kunst nach Flandern, von da an die Maas und den Rhein verpflanzt, und ihr Ruhm über Deutschland so verbreitet seyn konnte, daß der Sänger diese Städte vorzugsweise nannte. Mehr aber als diese verneinenden Gründe spricht die Anschauung der Kunst des Mittelalters in ihrem Zusammenhange selbst dagegen. In den Bauwerken der Karolinger, so viel uns noch die schwachen Ueberreste erkennen lassen, dämmert schon eine eigenthümliche Form. In den Werken der Ottone und der Heinriche zeigt sie sich deutlicher und wahrlich ganz anders als in byzantinischen Bauten, und folgerecht und sichtbar entwickelt sie sich zu der reichen Blüthe der Dome in Köln und in Straßburg. An den Bauten des eilften Jahrhunderts, am Dome zu Bamberg, tritt auch die Sculptur aus den Mauermassen hervor, und fügt sich später in die schlankeren Nischen der gothischen Pfeiler.

Auch die Malerei hatte nicht völlig gefehlt; in den Manuscripten der Karolinger, der Ottone und der Heinriche vermissen wir viel weniger die Technik, Pinselführung und Farbenmischung, als die Anschauung der bewegten Natur. Auch hier aber, wenn wir die Leistungen in ihrer Zeitfolge vor Augen haben, sehen wir, wie allmählich das Leben in den Gestalten sich entwickelt; und so finden wir es denn im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, und zwar schon in sehr verschiedenen Gegenden Deutschlands bedeutend vorgeschritten. Selbst einen Canonicus aus Brünn, also aus dem äußersten Osten, lernen wir durch einen Codex der Wiener Bibliothek als einen trefflichen Miniaturmaler vom Jahre 1368 kennen. Bis hieher aber hatte keine außerordentliche Erscheinung einen Abschnitt in der Geschichte der Malerei der nordischen Länder gemacht; die erste ist die Kölner Schule, jener Meister Wilhelm am Ende des vierzehnten, jener Meister des Dombildes in Köln im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Ich habe schon oben er-

wähnt, wie sehr in ihr ein Streben nach der Natur sichtbar ist, das mit der Annahme einer vielfältig vermittelten Tradition der erstorbenen byzantinischen Kunst schwer zu vereinigen wäre. Vergleicht man aber ihre Gestalten mit denen der vorhergegangenen Sculptur, so erkennt man deutlich dieselben Formen nur in höherem Grade belebt, so daß die Tradition, welche freilich der neuen Auffassung zum Grunde liegt, durchaus eine einheimische ist, deren Wurzel sich weit über das Jahr 1204 hinauserstreckt.

Schon in jener Nachricht des Dichters aus dem dreizehnten Jahrhundert finden wir Köln und Maestricht verbunden; nach dem höhern Aufblühen der Kölner Schule kommen von der Maas her die Brüder van Eyck nach Flandern. Dieß sind die beiden Punkte, welche feststehen. Will man also das Entstehen der hiesigen Malerschule von auswärtigem Einflusse herleiten, so weist die chronologische Richtung eher nach Köln als nach Byzanz. Ueberdieß pflegen Vorbilder, die aus weiter Ferne her eingeführt werden, wirkungslos zu seyn, weil sie zu fremdartig sind, während die eines benachbarten Landes beleben, und nicht bloß Nachahmungen, sondern abweichende, selbstständige Leistungen hervorbringen, weil sie verständlich und dennoch nicht völlig befriedigend sind, und dadurch die bisher noch schlummernde eigenthümliche Anlage reizen. In jeder Gegend sind gewisse locale Bedingungen, die eine bestimmte Form der Entwickelung begünstigen, aber eben deßhalb auch, wenn diese ausgebildet ist, den Fortschritt zu andern Formen verhindern.

Wird diese so entstandene Form aber verbreitet, so wird sie auch den Boden finden, der geeignet ist, sie aufzunehmen und ihr eine neue Entwickelung zu geben. Am Rhein, in dem heiligen Köln, behielt die Kunst, bei allem Streben nach der Wahrheit des Lebens, den kirchlich frommen Charakter bei; so wurde sie in den Stiftern, in den bischöflichen Städten des benachbarten Niederlandes gehegt. In ihren einzelnen Gestalten hatte sie schon den Ton des Lebens, Züge und Farbe der Wirklichkeit, Ausdruck und Ge-

müth, aber es fehlte ihr noch an der vollen Verbindung dieser Gestalten, an der umgebenden Natur. Ich darf mich auf meinen Brief über die Genremalerei beziehen, wo es schon bemerkt ist, daß gerade der Gemüthsausdruck, weil er Schwächen der Form, Hinneigung, Beziehungen voraussetzte, nothwendig zur Verbindung Mehrerer, und zur harmonischen, jene Mängel ausgleichenden Auffassung hinführte. In jenem Lande rein deutscher Gründlichkeit und kirchlicher Herrschaft war dieser Mangel weniger fühlbar; es fehlte an Anschauungen für eine weiter ausgebildete Form. Ganz anders war es in Flandern. Hier trat die Geistlichkeit zurück gegen das Schauspiel des Reichthums und des weltlichen Glanzes. Hier zeigte sich am Hofe eines prachtliebenden Fürsten die Eleganz ritterlicher Sitte, in den Städten der derbe, bürgerliche Sinn, bei beiden in verschiedener Gestalt der Uebermuth des Reichthums und der Ernst des Geschäftes, an Jünglingen und Jungfrauen die leichtere, halb französische Weise, der Muth des Turniers und die Grazie der Feste, überhaupt das weichere, durch weltliche Dichtung, durch Gesang und Tanz mehr aufgeregte Gefühl. Auch im eigentlichen Deutschland, auch in Köln fehlte es freilich nicht an der Lust des Lebens, an heiterer Jugend, an Faschingsscherzen und derber Ueppigkeit. Aber die Sonderung war vielleicht eine andere, die Lust war derber und weniger graziös, sie gab nicht das Bild ritterlicher Galanterie, und die Frömmigkeit war strenger, sie mied das weltliche Treiben, wenn sie es nicht gar schalt. Im heitern Flandern war das anders; die Andacht fehlte nicht, um jene frommen Gestalten der Kölner Schule wohl zu empfangen, aber sie sonderte nicht vom Leben, und auch der Kunstsinn mochte schon in weltlichen Bauten im Arabeskenspiele, im Festgepränge und selbst in den hellen Miniaturmalereien diese heitere Weltanschauung ausgedrückt haben. Da mochte denn dem reichbegabten künstlerischen Geiste, der beide Richtungen, den tiefen Ernst und das heitere Spiel, gestaltet angeschaut hatte, der innere Einklang beider klar

werden; der Ernst mußte durch höheren Glanz der Farbe, durch mehr geregelte, harmonische Form zur Würde werden, das leichte Spiel zur zarten Grazie, und beide standen nun nicht mehr entgegen, sondern vereinten sich in tiefer innerer Harmonie.

Mit dieser Anschauung stand zweierlei in Verbindung, die landschaftliche Umgebung und die Oelmalerei. Von jener spreche ich hier nicht mehr, da es schon früher vorgekommen ist. Die Oelmalerei hat man gewöhnlich als eine zufällige Erfindung betrachtet; sie ist eher die Entdeckung eines Gebiets, von dem man schon ahnende Kunde hatte. Der Streit über Zeit und Ort der Erfindung, der Zweifel, ob nicht gewisse ältere Maler schon wirklich in Oel gemalt haben, gibt selbst die beste Aufklärung über das Verhältniß der Sache. Wenn jener Mönch Theophil, der durch Lessing bekannt geworden ist, im eilften, wenn dann der Maler Cennini im vierzehnten Jahrhunderte das Technische der Oelfarben schon beschrieb, so ist das nur ein Zeichen, daß ihre Zeit den Werth derselben noch nicht verstand, weil sie sie nicht anwendete; und wenn man später die Farben wirklich mehr oder weniger mit öligen Stoffen mischte, so daß die chemische Untersuchung uns jetzt darüber in Zweifel läßt, ob es Oelmalerei war, so zeigt sich das Streben nach größerem Glanze und größerer Heiterkeit des Lebens. Aber bei einzelnen, statuarischen Gestalten war dieser Glanz eine müßige Zierde; erst dadurch, daß man die Gestalten mit der Umgebung und besonders mit der Landschaft auffaßte, hatte er seine wahre Bedeutung erhalten; denn jetzt bedurfte es neben der bloß symmetrischen einer lebendigen Perspective, die in der Harmonie leuchtender Farben ihre Mitte hatte.

Johannes van Eyck scheint nicht viel unmittelbare Schüler gehabt zu haben, wenigstens erzählt man, daß er seine Bereitung der Farbe bis in spätes Alter geheim gehalten habe. Aber gewiß war die Zahl derer, die sich seine Weise anzueignen suchten, sehr groß; sein Ruhm, der bis nach

Italien drang, und den Antonello von Messina zu ihm zu reisen bewog, bürgt dafür; auch können wir in der That alle niederländischen Maler bis in den Anfang des folgenden Jahrhunderts, bis um die Zeit des Quintin Messys im weiteren Sinne zu seiner Schule zählen. Namentlich schließen sich auch die niederländischen Miniaturen aus dieser Zeit, die in den Bibliotheken in nicht geringer Zahl vorkommen, an sie an. Die meisten dieser Nachfolger scheinen indessen mehr die leichtere, gefällige Seite, die heiteren Farben, die sanften Motive weiblicher Anmuth und ritterlicher Zierlichkeit im Auge gehabt zu haben, während der großartige Ernst der früheren immer mehr verschwindet. Eine Ausnahme von dieser Regel macht aber der Meister, den man vorzüglich hier in Brügge kennen lernt und lieb gewinnt, Johann Hemling.

Seine Herkunft und seine Schicksale sind wenig bekannt. Nur so viel ist gewiß, daß er seit dem Jahre 1479 im hiesigen Hospitale St. Johannis viel gearbeitet hat, der Ueberlieferung zufolge aus Dankbarkeit, weil er dort, von dem nahegelegenen Städtchen Damme herkommend, als kranker, dürftiger Soldat Aufnahme und Pflege erhalten habe. Karl van Mander gibt Brügge als seinen Geburtsort an, und diese Nachricht ist, ungeachtet Descamps ihr widerspricht und ihn aus Damme gebürtig nennt, die wahrscheinlichere, weil stiftungsmäßig nur die Eingebornen der Stadt zur Aufnahme in das Hospital berechtigt sind.*) Die Frage ist für die Kunstgeschichte ohnehin ziemlich gleichgültig. Wichtiger würde es seyn, wenn er, wie man neuerlich vermuthet hat, in Constanz geboren wäre. **) Allein der Umstand, daß hier eine Familie Hemling gelebt hat, in welcher im Jahre 1439 ein Sohn Namens Hans geboren ist, kann gegen jene alte Tradition nichts entscheiden, da jeder andere Beweis für die Identität beider Personen fehlt.

Welches aber auch sein Vaterland seyn mag, so kann man mit Gewißheit annehmen, daß er Deutschland und nament-

*) Baron von Reversberg, Ursule p. 115.

**) Johanna Schopenhauer a. a. O. I. S. 227.

lich Köln wohl gekannt hat. Denn in den Bildern aus dem Leben der heiligen Ursula ist diese Stadt zweimal mit unverkennbarer Nachbildung einiger ihrer ausgezeichnetsten Gebäude dargestellt. Daran aber, daß er hier der Zeichnung eines Andern gefolgt sey, ist gar nicht zu denken, weil diese große Genauigkeit dem Geiste der damaligen Kunst durchaus fremd gewesen wäre. Auch ist in derselben Folge von Gemälden Rom durchaus nicht, nicht einmal durch eine Erinnerung an antike Gebäude bezeichnet, welche doch dem Maler, wie man auf einem andern Bilde sieht, nicht unbekannt waren. Man kann also vielleicht sogar auf eine besondere Vorliebe für Köln, wenigstens auf eine besonders deutliche Erinnerung oder auf eigen an Ort und Stelle gemachte Skizzen schließen. Außerdem erinnern seine Landschaften, die Formen der Gebirge und Gebäude nicht selten an die Rheingegenden, und selbst in den Gesichtszügen seiner Gestalten ist etwas, das von der flamländischen Nationalbildung abweicht und an deutsche Physiognomien erinnert. *) Man darf also wohl annehmen, daß er in Deutschland gewesen ist, und daß die Formen des Landes und der Menschen, in der Natur oder in den Werken der damals noch blühenden Malerschule in Köln ihm zugesagt haben. Wenigstens nähert er sich auch der letzten in so fern, daß er zwar die ganze Weise der Eyck'schen Schule mit allen ihren Vorzügen behält, aber sie mit einem strengen Sinne jenen älteren Meistern ähnlich behandelt. Schon die Züge der Köpfe sind weniger lieblich, aber ernster, die Gestalten nicht ganz so zierlich schlank, die Bewegungen weniger weich, ja er liebt selbst eine gerade, manchmal fast steife Haltung. Die Gruppe selbst ordnet er nach einer strengen Symmetrie und beschränkt sich gern auf die zur Handlung nothwendigen Personen. Dagegen sucht er aber auch das Geschichtliche zu erschöpfen, und gibt gern

*) Schon Friedrich Schlegel macht diese Bemerkung, und wenn auch ihn der Patriotismus getäuscht haben sollte, so ist v. Reversberg (a. a. O. S. 183) derselben Meinung und ein unverfänglicher Gewährsmann.

im Hintergrunde in kleinerem Maßstabe die Begebenheiten des Helden vor und nach dem Momente der Haupthandlung vollständig und unbekümmert um die dramatische Einheit des Orts und der Zeit. Vorzugsweise zeigt sich aber der ernstere Geist in der Auffassung und Färbung der Landschaften. Nicht selten hält er das Grün des Feldes und das Blau des Himmels einfarbiger, heller, eher an eine herbstliche, nordische Natur erinnernd. Auf anderen Bildern (z. B. auf der Taufe und der Verlobung der heiligen Katharina) gibt er zwar Landschaften, die schon als solche ausgezeichnet schön sind, und zwar im kräftigsten Grün, aber dennoch ist auch hier die Auffassung sehr verschieden von der des Johann van Eyck. Wenn bei diesem das Feld mit seinen bunten Blumen und den im Grase zerstreuten Edelsteinen wie im Frühlingslichte schimmert, ist bei Hemling die Reife des Sommers eingetreten; das Grün ist dunkler, die Matten sind gleichmäßiger gefärbt, die Bäume dichter belaubt, ihre Schatten stärker, die Lichtmassen größer und ruhiger. Auch die Formen der Berge und Baumgruppen sind weniger phantastisch und zeugen von genauerem Naturstudium. Die Behandlung der Landschaft entspricht daher der seiner menschlichen Gestalten, da beide sich treu und anspruchslos an die Wirklichkeit anschließen, aber so daß diese Wahrheit nicht um ihrer selbst willen, sondern nur durch den ernsten Ausdruck, den sie dem Ganzen gibt, bemerkt wird. Seine Auffassung verhält sich also zu der des J. v. Eyck wie männliche Erfahrung zu dem heiteren, verschönernden Blicke des Jünglings; aber es ist nicht die Erfahrung des gemeinen, berechnenden Sinnes, sondern die begeisterte des Frommen, vielleicht selbst des Mystikers. Darum ist er denn auch in solchen Darstellungen, welche den höchsten Glanz des stärksten Lichtes voraussetzen, namentlich im Sonnenaufgange, oder in strengen, ungewöhnlichen Farbenerscheinungen wie in jener Vision aus der Apokalypse auf dem Bilde im Hospital, überaus glücklich, und scheint sie mit größter Liebe vollendet zu haben; aber er enthält sich derselben überall, wo nicht die Natur oder der Text der Schrift

sie rechtfertigte, und bleibt dann treu und demüthig bei dem unmittelbaren Inhalte seiner Aufgabe stehen. Jener strenge mathematische Geist, der im frühen Mittelalter der Gestalt feindlich war und sie ertödtete, hat bei ihm seine eigentliche Stelle gefunden; er äußert sich nur in dem Lichtglanze der Erscheinungen des Himmels und der Visionen der Seher, während das Leben in natürlicher, demüthiger Grazie sich frei entwickelt.

Doch ich kehre von diesen Bemerkungen, zu denen mich die Frage nach Hemlings Vaterland verleitete, zum Historischen zurück, um noch anzuführen, was von seinen Schicksalen sonst bekannt geworden. Sein Aufenthalt in Brügge wird durch seine Gemälde auf die Jahre von 1479 bis 1485 bestimmt. Aus dem Tagebuche eines ungenannten italienischen Reisenden aus dem ersten Drittel des sechszehnten Jahrhunderts, das neuerlich aufgefunden und herausgegeben worden, *) erfahren wir, daß er früher schon Italien besucht und dort in Padua und in Venedig mehrere Bilder, angeblich aus den Jahren 1450 bis 1470 hinterlassen hat, die jener Reisende noch gesehn. Er nennt ihn Juan Mamelino, mit einer Verstümmelung des Namens, die bei dem Italiener nicht auffällt, und die Identität der Person um so weniger bezweifeln läßt, als selbst Karl van Mander unsern Maler Memmelink nennt. In meinem Notizenblatte werden Sie einige Nachrichten darüber, daß er dennoch Hemling heißt, und wie jener Irrthum entstanden seyn mag, finden. — Von Brügge scheint Hemling nach Löwen gezogen zu seyn, wo man noch mehrere Bilder von ihm aufbewahrt; von da vielleicht nach Spanien, wo in den Jahren 1496 bis 1499 in der Carthause von Miraflores ein Juan Flamenco (der Flamländer) arbeitete, den die einheimischen Schriftsteller loben, ohne daß man auf einen andern Zeitgenossen rathen könnte.

Mit ihm wich der Ruhm der Malerei von Brügge. Noch lange scheint sich zwar eine Tradition und Vorliebe für die

*) Morelli, Notizie d'opere di disegno. Bassano 1800.

Formen der älteren Schule hier am Orte erhalten zu haben, denn in den Kirchen fand ich auf sehr viel späteren Bildern Motive, die aus derselben entlehnt waren. Allein eben deßhalb vermochten auch die Künstler wohl nicht, sich mit ganzer Seele der neuen Richtung, welche bei Quintin Messys zuerst deutlich hervortrat, und von der ich oben in der „Malerschule von Antwerpen" ausführlich gesprochen habe, zu bemächtigen; sie schwankten vielmehr zwischen Altem und Neuem. So machte sich in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts ein hiesiger Lancelot Blondeel, durch Darstellung von Flammen und Feuersbrünsten bekannt; er scheint also (denn ich habe hier keine Arbeit von ihm gesehen) jenen Glanz des Colorits, der in der älteren Schule geistig wirkte, recht materiell benutzt zu haben. Sein Zeitgenosse, Anton Claissens, vom dem hier ein Bild vom Jahre 1574, also aus seinem späten Alter existirt, zeigt in demselben recht deutlich dieses Schwanken zwischen jenen beiden Richtungen. In der perspectivischen Anordnung, der reicheren Gruppirung, selbst in den einzelnen Tönen folgt er noch mehr oder weniger der alten Schule; aber die sanfte Harmonie des Ganzen fehlt völlig. Sie wird dadurch zerstört, daß die Charakteristik und Naturwahrheit der einzelnen Gestalten zu sehr heraustritt, die nun, weil sie weder mit dem seltenen Geiste des Quintin behandelt, noch, wie es später die Schule der Nachahmer des italienischen Styls versuchte, durch äußere Schönheitsformen gemildert ist, durchaus grell und hart erscheint. Er geht darin zwar nicht so weit, als die älteren deutschen Maler, die der Wahrheit zu Liebe selbst die äußerste Häßlichkeit nicht scheuten; aber dafür fehlt ihm auch der Ernst und die naive Frömmigkeit, welche bei diesen einigermaßen entschädigen. Dennoch haben seine Bilder für Manche einen Reiz, den ich mir wohl erklären kann. Denn diese portraitartigen Gestalten mit den scharfen, sprechenden flamändischen Zügen, in höchst bestimmt gezeichneten Umrissen, bei mäßiger Modellirung und geringer Verschmelzung der Töne, zeigen uns die Welt des gemeinen Lebens, den Kampf widerstreitender In-

tereſſen in einem ſchärfern, geſteigerten Lichte. Sie üben daher eine Anziehungskraft, wie auch wohl im Leben gewiſſe Geſtalten, ohne beſonders ſchön oder häßlich zu ſeyn, bloß durch den Ausdruck ſcharfen Verſtandes und unbeugſamen Willens.

Die Familie dieſes Claiſſens ſcheint eine Reihe von Malern hervorgebracht zu haben; wenigſtens werden häufig in den Kirchen ſpätere Bilder mit ältern Reminiſcenzen, ohne bedeutenden Kunſtwerth unter ihrem Namen gezeigt. Mit ihnen erloſch die Neigung für das Alte, und der letzte einigermaßen namhafte Maler, den Brügge hervorbrachte, Jakob von Doſt (1600—1671) ſchloß ſich endlich an die Caracci's und Rubens an, ohne auf Eigenthümlichkeit Anſpruch zu machen.

Auch hier, wie in ihrer Geſchichte und äußern Geſtalt, gibt die Stadt alſo das wehmüthige Schauſpiel einer frühzeitigen, reichgeſchmückten, aber auch ſchnell verſchwundenen Blüthe, während das benachbarte Gent in gleichmäßigerem Wohlſtande blieb. Auch unter den Städten gibt es ſolche, die für ihre frühe geiſtige Entwickelung durch ſpätere Entbehrungen büßen müſſen.

Ich füge dem Briefe wie gewöhnlich das Notizenblatt bei, und werde morgen ihn abſenden, mich ſelbſt aber von der Küſte landeinwärts wenden.

Notizen über Brügge.

Die Kirchen.

Die Kathedrale St. Donatian, welche nach der, freilich nicht genauen Zeichnung in den Delices des Pays bas (zu Lüttich in mehreren Ausgaben herausgekommen) im Chore und im Kreuzſchiffe vorgothiſche Theile hatte, iſt leider in der franzöſiſchen Zeit abgebrochen, und jetzt findet ſich hier nichts in dieſem Style vor.

St. Salvator. Aeußerlich plumper Bau in Backsteinen, sichtbar entstellt durch spätere Anbauten, bei welchen auf die Form des Ganzen nicht Rücksicht genommen. Das Kreuz ist bedeutend weit und hoch; unmittelbar über der Thüre beginnt das gewaltige Fenster. Der Thurm steht in der Mitte der Façade, die Dächer der Seitenschiffe sind an ihn gelehnt. Im Innern ist die Perspective durch einen hohen Lettner, auf welchem sogar die Orgel steht, unterbrochen. Im Schiffe stehen auf jeder Seite vier Bündelpfeiler, an denen nur auf der mittleren Halbsäule im Hauptschiff ein Capitäl vorkommt. Die Breite des Hauptschiffs und des Kreuzarms ist 23, die der Seitenschiffe 15, der Abstand der Pfeiler 12 Schritte. Im Chore außer den vier Säulen des Polygons auf jeder Seite fünf Säulen, doch nur mit acht Schritt Abstand. Die Umgangscapellen sind von besonderer Schönheit, indem man sie nicht durch Seitenwände getrennt, sondern ihr Gewölbe auf vier freistehende Gurtenpfeiler von höchst schlanker Form gestützt hat. Sie sowohl als die Wandpfeiler sind reine Gurtenverlängerungen ohne Capitäler. Die Perspective vom westlichen Anfange der Seitenschiffe nach dem Chore zu ist (noch mehr wie in der Jakobskirche zu Antwerpen) dadurch höchst malerisch, daß die schlanke Säule und das davon aufgeschwungene Gewölbe, welche man als Ziel des Blickes vor sich hat, aus den wenig entfernten Fenstern scharf beleuchtet wird. An einzelnen plastischen und malerischen Kunstwerken war Folgendes zu bemerken. In der Vorhalle ein Präsepium mit Flügelbildern etwa im Style des Pourbus.

Rechte Navate. Gleich über der Thüre eine große halberhobene Arbeit von Holz mit Vergoldung aus dem 16ten Jahrhundert. Beim Eingange in den Chor gleich vorn eine besonders angebaute Capelle mit vielen interessanten Gegenständen. Besonders die Marter des heiligen Hippolyt von Hemling, ein Flügelbild. Bei geschlossenen Thüren zeigen sich vier Heilige, grau in grau, statuarisch, in gothischen Bogen stehend, St. Karl, St. Hippolyt, die

heilige Elisabeth und Margaretha. Karl mit Schwert und Hund. Hippolyt mit dem Sperber, über der Rüstung mit einem langen Gewande bekleidet, eine herrliche ritterliche Gestalt, an Ghiberti's St. Georg in Florenz erinnernd. Dieser Heilige, der als Jäger und von Pferden zerrissen vorgestellt wird, ist offenbar des Theseus Sohn, in den christlichen Himmel versetzt.*) Elisabeth matronenhaft, doch schwächer; aber Margaretha jungfräulich, äußerst zart. Die beiden innern Bilder öffnen sich als Flügel und bedecken die beiden äußern.

Die Haupttafel zeigt den Heiligen nackend am Boden. An jedem Arm und Bein ist ein Pferd befestigt, welches von einem darauf sitzenden oder nebenhergehenden Manne angetrieben wird.

Baron Reversberg bewundert**) die Schönheit der Pferde und findet darin eine Bestätigung für die Annahme von Hemlings Aufenthalt in Venedig, da er nur in der Antike seine Muster gefunden haben könne. Allein weder in den Formen noch in der Bewegung erinnern sie an das berühmte venetianische Viergespann; sie stehen vielmehr den menschlichen Gestalten unsers Malers weit nach, und es läßt sich nicht einsehen, warum er nicht auch bei ihnen durch Naturstudium dazu gelangt seyn sollte. Der Körper des Heiligen ist dürr, aber nicht unedel oder unwahr. Vorzugsweise sind zwei der Treiber lebendig und frei gezeichnet, der eine auf dem galoppirenden Schimmel und ein anderer, welcher neben einem Fuchs herläuft. Bei einem Meister seiner Zeit dürften nicht leicht so schwierige Bewegungen so frei dargestellt seyn. Im Ganzen ist das kleine Bild

*) Die Legende macht ihn zu einem Soldaten aus dem Heere Valerians. Er wurde sehr früh verehrt. Schon Prudentius (hymn. XI. Passio Hippol. mart. v. 125.) beschreibt ein Gemälde nach ihm:

Picta super tumulum species liquidis viget umbris,
Effigiem tracti membra cruenta vivi.

**) Ursule, S. 154.

(etwa 1½ Fuß hoch) nicht so erfreulich wie die andern Werke des Meisters. Er selbst scheint, wenn auch mit gewohnter Sorgfalt, doch nicht mit gleicher Liebe wie an andern Bildern gearbeitet zu haben. Die Ausführung ist so sehr sparsam. In der Mitte der gespreizte Körper des Heiligen, die vier Pferde mit den Treibern in ziemlich rhomboidischer Form. Im Vorgrunde liegen die Kleider des Märtyrers, hinten stehen drei richterliche Personen, ziemlich starr und ohne Ausdruck. Die Landschaft hat nicht die Farbenpracht, wie andere seiner Bilder. In der That war wohl der Gegenstand der sanften Weise der Eyck'schen Schule zu fremd. Das rechte Seitenbild ist die Darstellung eines Königs (wenigstens scheint ihn die Krone als solchen zu bezeichnen), der Almosen austheilt.*) Gruppe und Landschaft haben die volle Lieblichkeit der Hemling'schen Bilder. Auf der andern Seite ist der Donatar mit seiner Frau, vortreffliche Portraits.

Weiterhin finden sich mehrere ältere Arbeiten, wohl aus vor-Eyck'scher Zeit. So eine halberhobene Arbeit, die Krönung eines Bischofes. Eine Kreuzabnahme auf Goldgrund, wie es scheint in Tempera; der Körper verständig, nicht ohne Naturbeobachtung; die Züge sämmtlich scharf aufgefaßt und sprechend, namentlich der mütterliche Schmerz. Es ist ein eigenthümlich scharfer, dem rundgeformten Typus rheinischer Meister entgegengesetzter Charakter darin. Man könnte vermuthen, daß die Eycks die Formen der Schulen am Rhein und an der Maas mit der größten Bestimmtheit einer französisch-niederländischen Richtung verbunden hätten.

Zwei andere Bilder zeigen, daß sich in Brügge der Styl der einheimischen Schule noch lange nachher erhalten habe. Eine Maria auf dem Throne mit zwei Heiligen zur Seite erinnert an Eyck'sche Vorbilder, aber die umgebende Architektur ist modern-antik und rührt aus dem sechzehnten Jahrhundert her. Eine andere Maria, von gothi-

*) Es ist nicht bekannt, wer dargestellt seyn soll.

scher Architektur umgeben, hat ebenfalls Züge und Haltung jener Schule, aber der heilige Franciscus daneben verräth spätere Zeit, und bei näherer Betrachtung findet sich die Notiz: 1644 — 21 October. — Die Grabschriften sind gewöhnlich französisch, manchmal außerdem flamländisch oder lateinisch. In der zweiten Capelle des Umgangs hinter dem Hochaltar ein kleines, sehr zierliches Portrait eines Jünglings auf Goldgrund, mit der Unterschrift:

Philippus Stokons Graef
Spaens Konink Hier Geboren
Heeft' t Heilig Broederscup
Der Weeld Hier Eerst erkoren.

Ohne Zweifel das Bildniß Philipps des Schönen, des Sohnes Maximilians und Mariens, der hier 1478 geboren war, gemalt nach seiner Vermählung mit der Infantin Johanna (1496), wahrscheinlich aber auch erst nach dem Tode der Königin Isabella (1504), jedenfalls vor seinem eigenen Tode (1506). So viel der verwahrlos'te Zustand erkennen läßt, ist es sehr sorgfältig ausgeführt. Auffallend ist der Goldgrund; ohne Zweifel zur Pracht. Da man es schwerlich der Hand eines gemeinen Malers anvertraut haben wird, verdiente es wohl nähere Prüfung.

Etwas weiter das Abendmahl von Franz Pourbus. Am andern Ende des Chors in einer reichen Familien-Capelle Petrus und Johannes, zwei halbe Figuren, von dem einheimischen Maler Jakob von Oost († 1674); sehr kräftig, etwa in Jordaens Manier. Unfern davon ein altes Gemälde von Werth, auf einer Tafel die Kreuzigung, Kreuztragung und Kreuzabnahme in Oel auf Holz gemalt. Im Verhältniß zur Eyck'schen Schule ist etwas Härteres, Streben nach größerer Bestimmtheit und stärkerem Ausdruck darin. Maria streckt in heftiger Verzweiflung die Arme vor. Der kreuztragende Christus erscheint von der Last fast zu Boden gedrückt. Das Colorit hat nicht die Tiefe und Frische, doch erinnert auch Manches an jene Schule. So der Hauptmann am Fuße des Kreuzes in goldener, glänzender

zender Rüstung. An dem Goldrahmen mit gothischen Verzierungen lies't man, jedoch nur auf einem angenagelten Bleche, die Jahrszahl 1500 in arabischen Ziffern, doch so, daß die Zahl 5 an die deutsche Gestalt des Buchstabens V erinnert.*) Von einem guten Meister jener Zeit, welche der Eyck'schen Weise nicht gar fern stand, ist es ohne Zweifel.

Frauenkirche. Die Façade, ohne Zweifel auch früher nicht zierlich, ist jetzt durch einen Vorbau bedeckt. Zwei runde Thürme, welche, wie häufig in den niederländischen Bauten, als Strebepfeiler des Giebels dienen, vermehren das Schwerfällige. Der Thurm, auf dem nördlichen Kreuze, ist ein einfaches Viereck mit acht sehr starken Strebepfeilern, an welchen man Steinverzierungen angefangen, aber nicht fortgesetzt hat. Daneben ein späteres, sehr zierlich in Sandstein ausgeführtes Eingangshäuschen im blumigen (high-florid) gothischen Style vom Ende des 15ten Jahrhunderts oder später.

Das Innere, unregelmäßig, zeigt, daß man in sehr verschiedenen Zeiten daran gebaut. Das Hauptschiff ist niedrig und daher breit erscheinend. Breite des Hauptschiffs 23, der Seitenschiffe 12, des Pfeilerabstandes 11 Schritte. Im Schiffe Gurtenpfeiler mit kleinen Capitälen, im Chor theils Rundsäulen, theils starke Bündelpfeiler. Neben dem Hauptschiffe sind auf beiden Seiten lange Capellen später angebaut, und zwar nicht, wie gewöhnlich, senkrecht auf der Perspectivlinie des Schiffes, sondern parallel mit derselben, wie besondere kirchliche Gebäude. Beide sind höher als die Seitenschiffe, deren Gurtenpfeiler man nebst den entsprechenden Strebepfeilern gelassen, und den Anbau durch neue Pfeiler gestützt hat. Im Anbau rechts hat man die Pfeilerabstände denen des älteren Gebäudes gleich gemacht, und die Bündel-

*) 1500

pfeiler unmittelbar an die Strebepfeiler desselben angelegt. Im Anbau links treffen sie dagegen nicht zusammen, und die Gurtenpfeiler des neuen Gebäudes erscheinen daher freistehend. Breite des Seitenganges rechts im Lichten 10, der Strebepfeiler 5—6. Außerdem noch kleine nach außen gehende Capellen, 6 Schritt tief. Im Umgange des Chors ist nur eine Capelle. Im vordern Theile des Schiffes ist unter den Fenstern eine Verzierung von drei Bogen, deren mittlerer höher; ziemlich plump, wohl noch aus dem 13ten Jahrhundert. Im linken Kreuzarme an der Wand kleine Säulen mit Rundbogen als Verzierung, anscheinend einem älteren Bau angehörig. Am Ende der rechten Seitencapelle die Bildsäule der Jungfrau mit dem Kinde, angeblich von Michel Angelo. Der Tradition nach soll es für die Stadt Genua gemacht, durch Corsaren genommen, zufällig nach Amsterdam gelangt und da von einem Kaufmann aus Brügge erstanden und hieher geschickt seyn.

Schon Albrecht Dürer in seinem Tagebuche (s. Dürer's Reliquien S. 121) sagt: „Darauf sahe ich das Alabeser Marienbildt zu unser Frauen, das Michel Angelo von Rom gebracht hat." Die italienischen Lebensschreiber des Buonarotti, Vasari und Spätere gedenken, ungeachtet der sonst so sorgfältigen Aufzählung seiner Werke, dieses Bildes nicht. Die Figuren sind in Lebensgröße, die Gewänder antik geworfen, das Fleisch ist weich behandelt, die Ausführung der feineren Theile sehr sorgfältig, der Ausdruck ruhig und sanft, nicht einmal der Grad von Bewegung und Wendung, den selbst die Madonna des Meisters in San Lorenzo zu Florenz hat. Jedenfalls ist es ein treffliches, italienisches Werk aus seiner Zeit, wenn auch nicht von ihm selbst.

Im Chorumgange die Anbetung der Hirten mit zwei Flügeltafeln, worauf das Ehepaar der Donatare mit ihren Kindern und Schutzheiligen. Petrus Pourbus faciebat A. D. 1574. Das Colorit ist das helle, florentinische, hellroth und gelb vorherrschend, wie auch manchmal bei Martin de Vos und andern Zeitgenossen. Wie häufig in den Bildern dieser

Uebergangszeit contrastirt die ehrbare, alterthümliche Haltung der portraitirten Donatare eigenthümlich mit der gekünstelten Wendung und Nüchternheit der historischen Gestalten.

Am Chorumgange angebaut ist die Capelle mit den Gräbern Karls des Kühnen († 1477) und seiner Tochter Maria von Burgund († 1481). Ihre Särge sind in getriebener Metallarbeit verziert; oben das ruhig liegende Bildniß, unten Inschriften, Wappen und die Gestalten einiger Heiligen. Maria von Ungarn (Schwester Karls V) hat sie 1550 errichten lassen. Es ist mehr der Reichthum der Vergoldung und der sonstige Luxus, der daran bewundert wird, als der Kunstwerth.

Im Chorumgange jenseits der hintern Capelle ist ein treffliches altes Bild, in Oel, auf Holz. In der Mitte sitzt Maria schwarz gekleidet, in würdiger Haltung, mit trauernden Zügen, unter antiker Architektur, rund umher auf derselben Tafel in sehr kleinem Maßstabe sieben Darstellungen aus dem Leben Christi. Zur Rechten der Jungfrau von unten nach oben: Beschneidung, Flucht nach Aegypten, Christus im Tempel; über ihr die Kreuztragung; links von oben nach unten die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung. Manches erinnert an Hemling. Das Colorit ist sehr kräftig, doch nicht ganz so heiter, der Ausdruck ernst und fast hart. Das Landschaftliche ist sehr herausgehoben, besonders auf der Flucht. Die Tracht der Jungfrau könnte an die der Hospitalsfrauen in St. Johann erinnern. Nur im geistigen Ausdruck erreicht es ihn nicht ganz, und die Formen lassen auf etwas spätere Zeit schließen. Wahrscheinlich meint Descamps (p. 294) dieß Bild, welches er als ein merkwürdiges Gemälde Johann Hemlings bezeichnet, verschiedene Gegenstände aus der Passion enthaltend, mit Figuren ungefähr 6 Zoll hoch, und an welchem er die feine Ausführung und das warme Colorit rühmt.

Unfern davon eine Capelle mit herrlichen Glasmalereien. — Mehrere gute alte Bilder aus der ersten Zeit des sechszehnten Jahrhunderts werden hier unter dem Namen der Claissens gezeigt.

St. Jakob. Aehnlichen Styls. Kein im Grundrisse äußerlich kennbares Kreuz, sondern fortlaufende Seitenschiffe und seitwärts vortretende Capellen. Thurm am Anfange des Kreuzes. Jedes Schiff hat seinen besondern dreiseitigen Schluß. Am Chor keine Umgangscapellen. Im Innern schlanke Rundsäulen, im Chor zum Theil verstärkt. Die Verhältnisse (Hauptschiff 19, Seitenschiffe 17, Pfeilerabstand 14 Schritte) sind bei niedrigem Gewölbe für die Perspective zu breit und offen.

Zwei ältere Bilder — eines im linken Seitenschiffe, Maria mit dem Kinde in goldener Glorie unter vielen Gestalten mit zwei Seitentafeln; ein anderes in der Capelle des linken Kreuzes, die Krönung der Maria — schienen aus Eyckischer oder früherer Zeit und verdienten nähere Untersuchung, als die Höhe gestattete.

Descamps (p. 297) erwähnt einer Abnahme vom Kreuze von Hugo v. d. Goes, die ich nicht fand. Vielleicht ist dieß dasselbe Bild, dessen auch van Mander Fol. 204 gedenkt.

St. Aegidius. Ebenfalls spätern gothischen Baues. (Haupt- und Kreuzschiff 19, Seitenschiffe und Pfeilerabstand 15 Schritte.) Außer den großen Pfeilern des Kreuzes niedrige Rundsäulen. Die Schiffe von gleicher Höhe, indessen die Gewölbe von Holz, so daß jenes nicht im ursprünglichen Plane gelegen haben mag. Am Schlusse jedes Schiffs ein Polygonabschnitt und kein Umgang. Plumper Thurm auf dem Kreuze. Ein Gemälde von Jakob van Oost, die Leiche Christi und Gott Vater, im Colorit an van Dyck erinnernd.

Jerusalem. Die Stiftung eines ritterlichen Ehepaars, das unter einem Sarge von Erz in der Mitte des Kirchleins begraben liegt. Die Inschrift war nicht mehr lesbar; die Tracht des Ritters ein Panzerhemd unter dem Harnisch, wohl aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die kleine Kirche hat in ihren Fenstern mit zierlichen Rosen gute Glasgemälde des sechszehnten Jahrhunderts. Daneben ein ziemlich hoher Thurm, auf viereckiger Basis, ein halbreguläres Achteck. Unter dem-

selben eine Nachbildung des heiligen Grabes, Felsenkammern mit Lampenbeleuchtung.

Die vormalige Jesuiterkirche, jetzt St. Donatian, ist ein Gebäude des siebzehnten Jahrhunderts im guten italienischen Style, einfach und elegant.

Das Rathhaus. Höchst zierliches, regelmäßiges Gebäude des vollendeten gothischen Styls (gegründet 1376). Lange kirchenähnliche Fenster, dazwischen Kragsteine mit Baldachinen für die jetzt verschwundenen Statuen der Grafen von Flandern. Propheten und Engel in gekrümmter Stellung an den Kragsteinen sind die einzigen Ueberbleibsel des Bildwerks. Der Verlust jener Statuen, die nach der Zeichnung in den schon angeführten Délices des Pays-bas im vorigen Jahrhunderte noch existirten, ist um so mehr zu bedauern, als die Bildsäulen und Gruppen, welche Johann van Eyck und Hemling in den architektonischen Hallen auf ihren Bildern angebracht haben, auch statuarisch schön gedacht sind. An den Ecken und in der Mitte des Gebäudes vortretende Thürmchen. Das hohe Dach mit einer leichten Verzierung auf dem Firste. Das Ganze erinnert an den ältern Theil des Rathhauses in Gent. Daneben die Capelle des heiligen Bluts, kleines höchst zierliches Gebäude, im reichsten gothischen Styl des fünfzehnten oder sechszehnten Jahrhunderts; Ruine, an deren Herstellung jetzt gearbeitet wird. — Die Säle des Rathhauses von geringerm Interesse. Der, in welchem die (wenig bedeutende) Bibliothek aufgestellt ist, hat hölzerne, tief herabhängende Gewölbe; eine Künstelei, ähnlich wie sie in Stein in der Capelle Heinrichs VII in London ausgeführt ist. — Die Gemälde sind bis auf eines in die Akademie gebracht. Dieß stellt ein Gastmahl vor, in dem es hoch und wild hergeht, im Costume des sechszehnten Jahrhunderts. Anton Claissens me fecit 1574, mit der Inschrift: Nec erat qui nolentes cogeret ad bibendum (Esther Cap. 1, V. 8). Wahrscheinlich mit einer historischen Nebenbeziehung.

Seitwärts vom Rathhause ist der moderne Justizpalast. In einem nicht mehr gebrauchten Saale (einem ältern Bau

angehörig) ein gewaltiger Kamin mit Bildhauerarbeiten, wie es scheint vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts, in Holz und Stein, nicht ohne Zierlichkeit. Ein Probestück der unersättlichen Pracht- und Bildliebe jener derben Zeit.

Gemäldesammlung der Akademie.

1. Johannes van Eyck, Christuskopf, durchaus typisch, mit hoher Stirn, auf dem gemalten Rande, steht oben:

SPECIOS. FORMA. P

FILIIS. HOĪM

(Ohne Zweifel Speciosus forma prae filiis hominum, schön von Gestalt vor den Kindern der Menschen.) Unten:

AVE. IXH. X. AN (Der Anfang wird Ave, der Schluß Amen heißen, das Mittlere eine Verstümmelung der griechischen Schrift des Namens Jesus Christus seyn.) *Joh. de Eyck Inventor A.* 1420. 30 *Januarii.* Der Ton des Fleisches ist ziemlich gelb und dunkel; das Leuchtende des Eyckischen Colorits fehlt; die Züge haben nur die typische Würde, wenig Lebensausdruck. Mit dem Hemlingschen Kopfe in der vormals Boisserée'schen Sammlung hat er die Aehnlichkeit der traditionellen Züge gemein. Doch sind diese bei dem spätern Maler derber, kräftiger, gesunder aufgefaßt; der Ausdruck, wenn man ihn geistig verstehen will, ist nur der der Macht. Hier erscheint er weniger lebendig, aber geistiger. Auffallend ist, daß der Maler sich: „Inventor" nennt. Erfindung war wahrlich nicht das Verdienst, nach dem die bisherige Kunst trachtete, und dieser typisch aufgefaßte Kopf machte darauf nicht Anspruch. Erst mit der Kupferstecherkunst kam dieß Wort in den künstlerischen Gebrauch, als es eine Ausführung gab, welche nicht Erfindung war, und nicht leicht wurde es von den Malern selbst (weil bei ihnen die Ausführung mit der Erfindung als gleichzeitig vorausgesetzt ist) angewendet. Noch auffallender wird dieser Ausdruck durch die Vergleichung mit der Aufschrift auf einem ganz ähnlichen Christuskopfe in der

Sollyschen Sammlung, jetzt im königlichen Museum in Berlin. Denn diese, übrigens höchst genau mit der des vorliegenden Bildes übereinstimmend, sagt doch: Johannes de Eyck me fecit et apleivit. *) Die Jahreszahl dieses Berliner Bildes ist zwar nicht 1420, sondern 1438, aber das Datum differirt nur um einen Tag; während das hiesige den 30sten Januarii, gibt jenes den 31sten Januarii an. Wenn also nicht gegen das Bild, so entsteht doch gegen die Inschrift und daher wenigstens gegen die aus ihr entnommene Gewißheit des Autors und der Zeit Verdacht.

2. Das bedeutendste Bild des Johannes in seinem Wohnort, Maria mit dem Kinde auf einem Throne, dieses mit Papagai und Blumen spielend; neben ihr kniend der Donatar, auf den Seiten St. Georg und St. Donatian. Diese beiden Heiligen sind treffliche Gestalten, männlich und kräftig, wie es nur immer von dem Meister erwartet werden kann. Der alte Stifter mit seiner Brille ist nicht so ausgezeichnet, aber doch von der größeren Portraitwahrheit. Auch die sehr gelbe Farbe seines Gesichts mag dem Original zuzuschreiben seyn. Am wenigsten befriedigt die Ausführung der Maria und des Kindes. Die Köpfe beider und der Körper des letzten sind fleißig gearbeitet, aber die Muskeln so hart ausgedrückt, wie es dem alten Maler sonst nicht begegnet. Die Züge der Maria sind mehr gerundet als sonst, und ohne die Grazie des schönen Ovals. Die Haare sind nicht reinlich und zierlich, sondern verwirrt, als habe man zwischen der miniaturartigen Ausführung und der mehr massenhaften der spätern Kunst geschwankt, und darüber die Vortheile des einen wie des anderen eingebüßt.

Alle Nebensachen sind höchst vollendet. So das Grau-

*) So bei Johanna Schopenhauer a. a. O. Th. 1. S. 192 und bei Waagen, über Hub. und Joh. v. Eyck S. 232.

Wahrscheinlich wird complevit zu lesen, die Sylbe: com mit einer gar häufig vorkommenden Abbreviatur $\overline{9}$ geschrieben seyn, wie auf den anderen unten erwähnten Bildern der Akademie.

werk am Pelz des Stifters, der Teppich und Goldstoff. Der Hintergrund zeigt das Innere einer Kirche vorgothischen Styls, deren Säulen an den kelchförmigen Capitälen zierliche Arabesken oder Basreliefs haben. Sollte der Maler, wie es nicht unwahrscheinlich ist, hier eine wenn auch freie Nachbildung des Styls der abgebrochenen St. Donatiankirche, für welche das Bild bestimmt war, gegeben haben, so ist der Verlust derselben um so mehr zu bedauern. Auch zwei statuarische Gruppen, die eine zwei Männer im Kampfe, die andere ein Mann mit einem Löwen ringend, sind vortrefflich gezeichnet und gedacht.

Die Jungfrau und das Kind dürften bedeutende Retouchen erhalten haben, die jedoch bei dem starken Firniß des Bildes nicht mit Sicherheit zu erkennen waren. Keineswegs scheinen sie von der Hand eines älteren, sondern eher von der eines neueren Malers herzurühren. Waagen a. a. O. pag. 207 hat, wie es scheint, mehr nach fremden Angaben als nach eigener Anschauung die Vermuthung ausgesprochen, daß diese Hauptgestalten des Bildes nebst dem Stifter nicht von Johann, sondern von seinem Bruder Hubert herrührten, der dem jüngeren nur die Umgebungen und die beiden Heiligen überlassen habe. Allein die Ausführung scheint dieß nicht zu bestätigen; überdieß findet sich aber auch nicht, wie er wahrscheinlich durch Verwechslung annimmt, die Jahreszahl 1420 auf dem Bilde. Die ausführliche Inschrift in gothischen Buchstaben, zwar nicht auf dem Bilde selbst, aber auf dem allem Anscheine nach damit zusammenhängenden Rande lautet vielmehr in ihren wesentlichen Theilen so: Hoc opus fecit fieri magister Georgius . . . par Joh. de Eyck pictor. et inchoavit anno domini MCCCCXXXIII. Qſt 1436.

Das abgekürzte Wort heißt ohne Zweifel complevit. Hubert, im Jahre 1426 gestorben, hat also nicht daran gearbeitet. Bei der Unzuverlässigkeit der Jahrszahl des erst erwähnten Christus-Bildes fehlt es hiernach an irgend einem glaubhaft aus

dem Jahre 1420 datirten Bilde Johannes. Auch daß das Genter Bild schon in diesem Jahre angefangen ist, beruht nur auf einer willkürlichen Annahme van Manders, welcher, weil man weiß, daß es unter der Regierung Philipps des Guten von Burgund bestellt worden, das Anfangsjahr derselben 1420 auch für den Anfang des Bildes setzt, so daß wir eigentlich nur so viel gewiß wissen, daß dieser zwischen 1420 und 1426, als dem Todesjahre Huberts, fällt.

3. Ein Kupferstich (von Cornelius van Noorde 1769) nach einem grau in grau gemalten Bilde des Johannes van Eyck ist hier ebenfalls aufgestellt. Das Bild selbst war früher (s. die Ausgabe des v. Mander von 1764, I. p. 25) im Besitze des Joh. Enschade zu Harlem und gehört jetzt dem Hrn. van Ertborn zu Utrecht. Eine Heilige sitzend mit einem Buche auf dem Schoße; im Hintergrunde der Bau eines Thurms, der halbvollendet. Werkleute sind auf allen Seiten mit dem Anführen und Bearbeiten der Materialien beschäftigt. Der Thurm hat Aehnlichkeit mit dem des Kölner Doms. Unterschrift Johes de Eyck me fecit 1437.

4. Das Bildniß seiner Frau, halb lebensgroß, höchst sauber und zart ausgeführt. Die Inschrift lautet nur: Conjux meus Johes me complevit. Anno 1439 mense Junii. Aetas mea triginta tria annorum. Daß dieser Johannes kein anderer als Johannes van Eyck sey, ist alte Tradition und nicht zu bezweifeln.

5. Hemling. St. Christoph, gestützt auf einen Baum, den er als Stab gebraucht, das Kind auf der Schulter, durchschreitet den Fluß. Im Vorgrunde seitwärts St. Aegidius mit seinem Reh und St. Benedict; weiter hinten erheben sich gewaltige Felsen am Flusse; auf einem derselben sieht man links den Einsiedler mit der Lampe. Der Strom, eingeschlossen von den dunkeln, schattigen Massen der Felsen, ist vom sanften Morgenroth des Himmels heller beleuchtet. Die ernsten Formen des Thals und die Bauart von Burgen und Städten erinnert an rheinische Gegenden. Von den Seitentafeln enthält die eine den heiligen Wilhelm, in

voller Rüstung, neben dem Stifter und seinen Söhnen, während dessen Frau und Töchter auf der andern von der heiligen Barbara mit dem Thurme begleitet sind. Der landschaftliche Hintergrund steht mit dem des Hauptbildes in Zusammenhang. Auf den Außenseiten sieht man, grau in grau, St. Johann den Täufer und den Erzengel Michael. Die Züge des heiligen Christoph und die übrigen Gestalten sprechen vorzugsweise freundlichen Ernst und kräftige Rufe aus; sie sind mehr Wirklichkeit als zierlich schöne Erscheinungen. Es trägt die Jahrszahl 1484. *)

6. Noch trefflicher ist das zweite Bild desselben Meisters, die Taufe Christi. In der Mitte des Vorgrundes selbst der Jordan und die heilige Handlung. Die Züge Christus haben etwas von einem Zwange durch typische Formen; die Augen sind schmal geschlitzt. Ueber ihm die Taube in etwas schweren Formen. Noch höher Gott Vater in den typischen Zügen des Genter Bildes. Der Täufer selbst hat, ähnlich wie Christoph auf dem ersten Bilde, den Charakter williger, hingebender Kraft, bescheidener Würde. Neben dem Heilande ein Engel in reicher Tracht, mit wallenden Locken, mit heitern, jugendlichen Zügen, das Gewand des Herrn haltend.

Seitwärts erhebt sich auf beiden Seiten der Boden zu mäßigen Höhen, auf jeder eine Gruppe von alten, kräftigen, schattigen Bäumen. Zwischen ihnen schreitet auf der linken Seite wiederum Christus, hier im kleineren Maßstabe, nachdenkend vor. Vier andere Gestalten folgen in einiger Entfernung.

Auf der Rechten sitzt Johannes predigend auf dem Felsen; viele Zuhörer, von verschiedenem Alter und Geschlecht, mannichfaltig gruppirt umgeben ihn. Andere kommen in größerer Entfernung zwischen den Bäumen hervor.

Auf beiden Seitentafeln ist wieder die Landschaft fortgesetzt, und auf der rechten sieht man auch noch mehrere

*) Reversberg, Ursule, p. 156 — 158.

Figuren, die dem Prediger zuzueilen scheinen. Mehr im Vorgrunde knieet der Donatar, in schwarzen Sammt gekleidet, ein kräftiger, freundlicher Kopf in der sorgfältigsten Ausführung, bei ihm Johannes der Evangelist. Auf der linken Tafel die Gattin des Stifters mit vier Töchtern ebenfalls kniend, hinter ihnen die heilige Elisabeth.

Auf den Außenseiten des rechten Flügels ist die Jungfrau mit dem Kinde dargestellt; sie sitzt in roth gekleidet mit langem, wallendem blondem Haar neben einem Bette mit grünen Vorhängen. Auf ihren Knien hält sie das Kind an seinem rechten Arme, während es mit der linken Hand eine Traube reicht, wie es scheint nach der andern Tafel hin. Denn hier kniet, zu jener Gruppe betrachtend gewendet, eine Mutter mit ihrer Tochter; hinter ihnen steht Magdalena, orientalisch mit Turban und Perlen geschmückt, das Salbengefäß haltend. Ihr Blick ist bescheiden zum Boden gesenkt, die Züge sind ungemein lieblich. Im Hintergrunde öffnet sich die Halle, und gibt die Aussicht auf prächtige Gebäude. Beide Tafeln sind weniger ausgeführt, als die innern, aber ihr Ausdruck ist sanfter, schmeichelnder.

7. Das jüngste Gericht. Christus thront auf goldener Glorie und ebenso ist die Hölle mit goldenem Feuer. Die Composition des Ganzen wenig übersichtlich, ohne Einheit. Die Ausführung der einzelnen Gestalten aber sehr sauber, mit feinem Pinsel. Verschiedene Inschriften mit gothischen Buchstaben. Es ist ein interessantes Bild der Uebergangsperiode von dem ältern, landschaftlichen zum italienischen Style; dieser ist dem unbekannten Maler noch fremd, während er schon den Geist jenes verloren.

8. Der Tod der Maria, Christus über ihr schwebend, doch ohne nach der älteren Sitte die Seele in Kindesgestalt empor zu tragen. Die Apostel rings umher. Das Antlitz der Sterbenden ganz weiß, aber ausdrucksvoll. Auch in den Köpfen der Apostel ist der Schmerz mit Wahrheit und Mannichfaltigkeit gegeben, wenn schon etwas hart. Es erinnert an Hemling, mit dem der Maler das Streben nach

Ernst und Wahrheit, aber nicht die mildernde Schönheit gemein hat, und ist wohl älter als jenes jüngste Gericht.

9. Eine Anbetung der Hirten im älteren Styl; das Licht von der Krippe ausgehend. Im Einzelnen manches Schöne, an Hemling Erinnernde, doch hat es durch Retouchen gelitten.

10. Eine große Kreuzabnahme. Auf derselben Tafel die Kreuztragung und Auferstehung. Der Krieger schützt sich mit dem Schilde gegen den Glanz. Petrus Pourbus faciebat. Noch viel Alterthümliches.

11 und 12. Anton Claissens. Das Urtheil des Kambyses in zwei Bildern. Auf dem einen erscheint der König mit seinem Gefolge im Saale des Gerichts und läßt den Richter verhaften. Man sieht durch zwei Bogen auf die Straßen der Stadt. Auf dem andern wird die Strafe vollstreckt. Der ungerechte Richter liegt auf dem Tische, vier Henker sind bei dem schauderhaften Geschäfte thätig. Das Bein ist großentheils von der Haut entblößt und mit widerlicher Wahrheit ist das rothe Fleisch dargestellt. Auch hier geht durch eine Thür der Blick ins Freie. Eine gewisse Portraitwahrheit des Lebens macht das Verdienst des Bildes aus; aller Reiz der Kunstschönheit ist aber entflohen. Die Gesichtszüge sind scharf und sprechend, die Formen und die Färbung hart. Diese Bilder sind in Paris gewesen, und haben dort mehr Anerkennung gefunden, als sie verdienen. Landon *) bemerkt, daß der große Haufe davor mit demselben Wohlgefallen wie bei der Hinrichtung eines Verbrechers verweilt habe. Er selbst findet bezaubernde Wahrheit und Natürlichkeit darin und vergleicht es mit den Werken van Eyck's und Quintin Messys, denen es doch an Kunstschönheit unendlich nachsteht, dagegen aber an Studium der Gestalt sie übertrifft. Man fühlt den Zeitgenossen des Floris darin, der aber durch einen stärkeren Einfluß der alten Schule noch mehr als dieser gehemmt ist.

*) Annales du Musée. T. XIV. Tab. 69. T. XVI. Tab. XXV. Fiorillo, G. d. z. K in Deutschland. II. 331.

13. Ein mittelmäßiges Bild, jedoch von hiſtoriſchem und kunſtgeſchichtlichem Intereſſe, enthält die Inſchrift: Pacis triumphantis delineatio und die Angabe des Malers: Petrus Clacis fecit. Der Friede in Begleitung der Concordia triumphirt in einem Wagen, hinter welchem, vom Bande der Concordia gefeſſelt, eilf ſchwarz gekleidete Männer mit Wappenfähnlein, der Inſchrift zufolge, conjuratorum foedus, gehen. Empfangen wird der Wagen von ſiebzehn Frauen mit Wappen. Die Unterſchrift in ſchwerfälligen Verſen in flamländiſcher und franzöſiſcher Sprache ſpricht von der Herſtellung des Friedens und von der Rückkehr des Landes zu ſeinem guten Könige. Das Land wird im Lateiniſchen Belzin, im Franzöſiſchen Gaele genannt. Wahrſcheinlich bezieht es ſich auf die Rückkehr der belgiſchen Provinzen unter die ſpaniſche Herrſchaft durch den Vergleich vom 21 Mai 1579. Der Maler dürfte, ungeachtet der lateiniſchen Umwandlung ſeines Namens, zu der Familie Claiſſens, die ja auch in der Mutterſprache im Genitiv lautet, gehören. Außer den erwähnten Bildern enthält die, der Zahl nach nicht ſehr reiche Sammlung nichts Bedeutendes, ein Bild des van Oost ſchien unter dem Neuern das Beſte.

Hoſpital St. Johann.

Die Reliquienkiſte der h. Urſula. La châsse de St. Ursule.

Die Kiſte ſteht in der Kirche des Hoſpitals in einem beſondern Schranke, auf beweglichem Fuße, ſo daß man jede Seite nach dem Tageslicht hindrehen kann. Sie hat wie gewöhnlich die Form eines kleinen Giebelhauſes, deſſen beide kleinere Seiten, unter einem Spitzbogen, jede ein Bild von etwa 7 Zoll Breite enthalten. Jede der längern Seiten hat drei wenig breitere Bilder, durch kleine Pfeiler getrennt und unten Rundbogen. Drei kreisförmige Bilder, ein größeres zwiſchen zwei kleinern, ſind auf jeder Seite der dachähnlichen Bedeckung.

Baron Keversberg hat mit Beziehung auf die Gemälde dieser Kiste in einem eigenen Werkchen, das in den Noten schätzbare Untersuchungen über Hemlings Leben enthält, die Legende zu einem kleinen Roman verarbeitet. Der Sage nach soll Ursula die Tochter eines brittischen, schon christlichen Königs gewesen seyn. Conan, der Sohn des mächtigsten, aber noch heidnischen Fürsten der Insel warb um sie. Doch ihren höhern Beruf empfindend, wußte sie ihn zu bewegen, von seinen Werbungen abzustehen. Auf ihren Antrieb rüsteten beide Väter gemeinschaftlich eine Flotte aus, auf welcher sich um Ursula ein Heer jungfräulicher Heldinnen sammelte, und endlich, den höhern Eingebungen ihrer Führerin folgend, den Zug unternahm, den die Gemälde darstellen. Die glaubhaft älteste Erwähnung dieser heiligen Junfrauen ist aus dem neunten Jahrhundert, wo in einem Martyrologium beim 20 October angeführt wird: Civitate Coloniae passio S. S. Virginum Marthae et Saulae cum aliis pluribus. Erst im zwölften Jahrhundert scheint durch die Visionen einer kölnischen Nonne die Verehrung dieser Heiligen besonders angeregt und die Zahl der 11,000 Jungfrauen in Aufnahme gekommen zu seyn. Der Jesuit Crambach hat in zwei Folianten (Köln 1647) die Legende ausführlich erzählt und zu erweisen versucht.

Die erwähnten sechs größern Bilder in den langen Seiten enthalten das Historische der Legende. Die erste Tafel zeigt die Landung der frommen Jungfrauen bei Köln. Die Stadt ist offenbar nach eigener Anschauung dargestellt. Der Dom, Großmartin und der Beyenthurm sind vollkommen deutlich: zwei andere Kirchen entsprechen wenigstens der Lage und Form nach ungefähr St. Cunibert und St. Severin. Ursula im fürstlichen Purpur steigt aus dem Nachen ans Land. Perlen schmücken die Flechten ihres Haares, und eine Jungfrau zu ihrer Seite trägt ein Kästchen mit Geschmeide. Aber dieser weltliche Glanz dient nur, die fromme Bescheidenheit ihrer sanften Züge zu heben. Sie neigt sich freundlich gegen die sie empfangenden Jungfrauen. Im Innern der Stadt und eines

Hauses sieht man die Heilige im Bette, wie ein Engel ihr erscheint, der Rom als das Ziel ihrer Wallfahrt bezeichnet.

Die zweite Tafel zeigt uns die Hälfte dieser Wanderung vollendet. Basel liegt vor uns am Ufer mit alten Kirchen feierlich geschmückt. Die Fürstin mit einem Theil ihres Gefolges ist schon gelandet und geht der Stadt zu; zwei andere Schiffe nähern sich der Landungsstelle. Im Hintergrunde sieht man die Alpen; ein Theil der jungfräulichen Schaar hat schon den Landweg angetreten.

Die dritte Tafel zeigt sie in Rom angelangt. Der heilige Vater empfängt die Führerin, der von den Bergen her die Ihrigen folgen. Hier an der geweihten Stelle aber sind die Jungfrauen nicht mehr allein. Edle Jünglinge, deren Wünschen der himmlische Ruf sie entzogen hatte, sind ihnen gefolgt und haben sie erreicht. Conan, der Geliebte der heiligen Ursula selbst, ist an ihrer Spitze und geht ihnen mit dem Beispiele der Reinheit und Entsagung voran. Man sieht die Kirche geöffnet, in welcher Einige erst die Taufe erhalten, andere, schon Christliche, die Beichte ablegen. An eine Nachahmung der Localität, wie sie bei Köln war, ist bei Rom nicht gedacht; auch hier sieht man nur deutsche Architektur.

Die drei andern historischen Darstellungen spielen wieder an den Ufern des Rheins. Denn während die Heiligen Rom erreicht hatten, war der edle Kaiser Alexander Sever gestürzt, und sein Nachfolger, der rohe Maximin, wüthete in Köln gegen die Bekenner des neuen Glaubens. Hierhin nun wies die höhere Stimme unsere jungfräulichen Pilger, und der heilige Vater, Cyriacus, wie ihn die Legende nennt, will die Glorie des Martyrthums mit ihnen theilen. Schon haben sie die Alpen überschritten und Basel erreicht. Aus den Thoren der Stadt (die hier etwas anders, vielleicht von einer andern Seite, erscheint, als auf der ersten Darstellung) schreitet die Fürstin mit ihren Gefährten dem Strome zu. Im Vorgrunde ist die Einschiffung schon geschehen. Der Papst zwischen zwei Cardinälen, ihm gegenüber Ursula mit zwei ihrer Gefährten sitzen in dem einen größern Nachen, in heiligen Gesprächen,

wie es scheint, denen die umherstehenden Jungfrauen zuhören. Auch ein zweites Schiff ist schon völlig besetzt, und ein kleinerer Kahn folgt. Die Außenlinien der Landschaft und des Stroms sind auf den drei Bildern fortgesetzt; das zweite enthält schon die Landung bei Köln und den Anfang der Martern. Die Stadt selbst zeigt sich erst auf der letzten Tafel. Hier sehen wir nur das Lager des Maximin und das Begegnen seiner Krieger mit den Ankömmlingen. Zwei Schiffe haben angelegt, aber nur wenige von ihnen sind ans Land gestiegen, denn wilde Horden, mit Schwertern, Keulen, Bogen bewaffnet, umgeben schon die Nachen. In ruhiger Ergebung, mit frommen Gesängen beschäftigt, erwartet ein Theil der Jungfrauen in den Schiffen die Pfeile; einige und ihre priesterlichen Begleiter selbst sind bereits getroffen. Die Jünglinge dagegen erliegen am Ufer den Waffen der Feinde. In Ursula's Nähe sinkt ihr Freund Conan von einem breiten Schwerte durchbohrt.

Das letzte Bild gibt uns den Tod der Heiligen selbst. Fast alle ihre Gefährten scheinen bereits gefallen zu seyn, denn nur mit zweien derselben sehen wir sie im Zelte des Imperators unter seinen Kriegern. Er ist näher im Vorgrunde, so daß wir die Schlußscene des Ganzen in größerm Maßstabe haben, während im Hintergrunde die bekannten Gebäude Kölns ebenfalls etwas größer als auf den andern Bildern dargestellt sind. Hier ist daher auch der Ausdruck der Köpfe am deutlichsten. Einer der Söldner hat bereits den Pfeil auf die Heilige gerichtet und den Bogen gespannt; es scheint, als ob durch diese Drohung die Antwort auf irgend eine Frage des Tyrannen abgenöthigt werden soll. Sie steht in heiterer Ergebung den Tod erwartend. Theilnehmend blicken einige der Umstehenden (besonders der eine im rothen Gewande), während dort der auf seine Lanze gestützte, schwarz gerüstete Soldat mit roher Gleichgültigkeit darauf hinstarrt. Diese letzte Tafel ist bei weitem die vollendetste.

Die drei kleinern, kreisförmigen Bilder auf jeder der beiden schrägen Flächen des Dachs enthalten die Apotheose.

Ueber

Ueber der ersten Hälfte der historischen Darstellungen sehen wir im mittlern Kreise die fromme Jungfrau mit mehrern ihrer Gefährten und zwei bischöflichen Gestalten auf einem Purpurgrunde, wie es scheint, in die selige Gemeinschaft der Märtyrer erhoben. Auf der andern Seite enthält das Mittelbild ihre Krönung. Weiß gekleidet sitzt sie auf goldenem Stuhle zwischen dem Vater und dem Sohne; über ihr schwebt der heilige Geist. Die kleinern Kreise enthalten Engel, die im Gesange und Saitenspiel den Empfang der Heiligen feiern.

Auf einer der Giebelseiten sehen wir sie als Mater pietatis. Sie steht aufrecht mit dem Pfeile, als Zeichen ihres Märtyrthums, in der Brust; unter ihrem weiten Purpurmantel kniet andächtig eine Schaar gläubiger Jungfrauen.

Auf der letzten Tafel ist die Jungfrau Maria ebenfalls aufrecht stehend. Das Kind in ihren Armen bietet zwei knienden Schwestern des Hospitals Frucht und Blume.

Die Ausführung der historischen Bilder ist vollendeter als die der übrigen; auch gelingt dem Maler die Zeichnung im Profil besser als die der vorwärts blickenden Gestalten, bei denen der schmale und spitzgeformte Hals störend ist.

Die andern Gemälde von Hemling, welche das Hospital besitzt, sind nicht in der Kirche, sondern im Berathungszimmer der Vorsteher.

Das erste enthält in der Haupttafel die Anbetung der Könige, von denen wie gewöhnlich der älteste den Fuß des Kindes küßt; ein zweiter kniet; der dritte steht. Durch das Fenster des eng und dunkel gehaltenen Raums blickt ein ziemlich magerer, bärtiger Mann im Pelze und mit der Krankenmütze des Hospitals, in welchem die Tradition das Portrait des Malers sieht. Seitwärts kniet der Donatar.

Die eine Seitentafel gibt die Anbetung der Engel. Die Mutter selbst kniet anbetend vor dem Kinde; St. Joseph steht dabei in zarter, fast süßer Freundlichkeit.

Vorzüglich schön ist die zweite Seitentafel, die Präsentation im Tempel, in Anordnung, und selbst in der archi-

tektonischen Umgebung sehr an die Darstellung desselben Gegenstandes auf dem Eyck'schen Bilde der Boisserée'schen Sammlung erinnernd. Der hohe Priester sowohl als die Jungfrau und die heilige Anna sind vortreffliche Gestalten.

Die Außenseiten der Flügel zeigen Johannes den Täufer und die heilige Veronica mit dem Schweißtuche. Diese sowohl als der Kopf des Erlösers sind vortrefflich. Beide stehen unter gothischen Bogen. Bei Johannes sind als architektonischer Schmuck die Statuen Adams und der Eva, bei der Veronica auf der einen Seite der Engel mit dem Schwerte, auf der anderen die beiden Eltern fliehend dargestellt. Vielleicht weniger vollendet, im Colorit und in der Zeichnung ist dieß kleine Gemälde durch seine weiche, freundliche Grazie ausgezeichnet.

Inschrift: Dit Werk dede maken Brœder Jan Floreins, alias van der Ryst, Brœder Proffess van den Hospitale van Sint Jans en Brüggen. Anno MCCCCLXXIX. — Opus Johannis Hemling.

2. Das größere Bild hat in der Haupttafel die Vermählung der heiligen Katharina. In der Mitte unter einer Thronhalle die Jungfrau, das Kind auf ihrem Schoße; zu ihrer Rechten Katharina, ein Engel und St. Johann der Täufer; zur Linken Barbara, lesend, dann ein Engel, endlich der Evangelist Johannes. Beide Engel sind in Chorkleidern; der der linken Seite hält der Jungfrau ein offenes Buch mit goldenem Schnitte hin, in dem sie eifrig lies't. Der zur Rechten spielt die Harfe; seine Haare wallen in langen Locken herunter; seine Züge, ohne ausgewählte Schönheit, sind ungemein lieblich; er blickt, ohne sein Spiel zu vergessen, mit freundlichem Lächeln auf die anmuthige Scene der Verlobung hin. Katharina erinnert in den Zügen an den Engel auf der Taufe in der Akademie; sie ist durchaus entfernt von aller Idealisirung, aber voller Weiblichkeit und Zartheit. Gerade darin besteht das Geheimniß des Meisters, daß er den Zügen, wie sie uns im Leben vorkommen, das Geistige abgelauscht hat, was sie einnehmend

macht, obgleich ihre Form nicht gerade vollkommen schön ist. Maria ist weniger gelungen, vielleicht gerade weil der Künstler sie erhabener darstellen wollte. Die Halsmuskeln des Kindes sind etwas hart, wie bei dem des Eyck'schen Bildes in der Akademie. Auch die Architektur der Halle erinnert an dasselbe. Die Capitäler sind mit Basreliefs geschmückt. Durch die Bogengänge sieht man zu beiden Seiten des Thrones in eine köstliche Landschaft; Berge und Ebenen wechseln; zwischen Felsenufer tritt ein Strom hervor, unfern desselben eine Stadt mit einem römischen Amphitheater. Die Formen der Landschaft werden auf den Flügelbildern fortgesetzt, und auf dieselben beziehen sich auch die zahlreichen Vorgänge, welche der Meister in sehr kleinen Verhältnissen, aber auch in der sorgfältigsten Miniatur im Hintergrunde dargestellt hat. Auf der rechten Seite nämlich sehen wir die Geschichte Johannes des Täufers, auf der linken die des Evangelisten. Jenen finden wir an verschiedenen Stellen wieder, erst betend, dann von dem Felsen der Wüste herab dem versammelten Volke predigend, weiterhin führt ihn ein Kriegsknecht fort, und mehr nach vorne liegt schon der Körper des Enthaupteten auf dem brennenden Scheiterhaufen.

Die rechte Seitentafel, auf welche sich diese epische Darstellung der rechten Seite des Hauptbildes bezieht, zeigt im Vorgrunde den Leichnam des Märtyrers. Das Blut spritzt noch aus der Wunde, und der Henker reicht das Haupt der jungen Salome, welche ihr bleiches, aber ausdrucksloses Gesicht leicht abwendet. Daneben stehen zwei Männer, vielleicht Höflinge, mit gleichgültiger, gezwungener Miene. Weiterhin sieht man das Schloß; Herodes und die Königin beim Mahle, die Tochter tanzend, Diener und Spielleute. Zwei Höfe mit manchen Gruppen führen uns im tieferen Hintergrunde in die Landschaft, wo wir den Strom und in ihm die Taufe Christi erkennen. Auf der linken Seite des Hauptbildes sehen wir in der Landschaft zunächst die Marter des Evangelisten Johannes; betend sitzt er im

siedenden Oele; fünf Personen stehen um ihn. Ganz oben eine Kirche, in welcher vor einem Bischof ein Täufling kniet. Weiter unten sieht man den Kahn, der den Heiligen nach Pathmos bringen soll. Ein Krieger führt ihn zu demselben, und leitet so den Blick auf die linke Seitentafel, die Vision der Apokalypse. Ein wahrhaft bezauberndes Bild, so wenig malerisch der Gegenstand scheinen möchte. Unten zur Rechten des Beschauers sitzt der Evangelist, das Buch auf seinem Schoße, die Feder in der Hand, mit andächtigem Gesichte nach oben schauend, ganz Aufmerksamkeit. Der Hauptgegenstand derselben ist ihm diagonal entgegengesetzt in der oberen Ecke der Tafel. In einer Glorie glänzenden Lichts, von den Farben des Regenbogens umkreis't, sitzt der Herr auf einem Throne gothischer Architektur, die Krone auf seinem Schoß, das Scepter in der Hand. An seine Kniee schmiegt sich das Lamm; die mystischen Gestalten der vier Evangelisten, Löwe, Stier, Adler und Mensch, umgeben den Thron. Ein weiterer Kreis, der Abglanz jenes ersten in seinen Farben, trägt die Aeltesten aus der Offenbarung, mit weißen Kleidern angethan, auf ihren Häuptern goldene Kronen. Nur zwölf, der letzte durch die Farben des Regenbogens fast verdeckt, sind uns sichtbar, in ehrwürdiger Ruhe con occhj tardi e gravi, Harfen haltend. Unter ihnen ein Engel anbetend, ein anderer tiefer, außerhalb des Kreises, im priesterlichen Gewande, opfert an einem Altar, den Weihrauchkessel schwingend.

Die andere Seite des Himmels zeigt unter Flammen und mystischen Gestalten das vielköpfige Thier.

Unter jenen himmlischen Kreisen tritt die Landschaft wieder hervor, in ihren Felsen bergen sich einzelne Gruppen fliehender Menschen. Unfern am Ufer des Meeres erscheinen die vier mystischen Reiter, der Gekrönte auf weißem Rosse mit dem Bogen, der des schwarzen Rosses mit der Wage, der Schwertträger auf rothem Rosse, und endlich auf dem fahlen der Tod mit der Lanze. Die Rosse sind trefflich gezeichnet und kühn ansprengend, die Reiter

sitzen ritterlich, und ihre Gewänder flattern leicht. Das Uebrige füllt das Meer mit seiner tiefgrünen, aber krystallhellen Fluth, in der sich Regenbogen und himmlischer Glanz, die mystischen Thiere am Himmel und Felsen und Reiter wunderbar spiegeln. Dadurch wird der Einklang des Ganzen, der beim Mangel aller größeren Gestalten bei so ungewöhnlichen Verhältnissen der Farben und Massen unerreichbar scheinen mußte, hergestellt. Himmel und Erde sind selbst zu Gestalten geworden und durch das Spiegelbild des Meeres vereinigt.

Die Außenseiten der Flügel bringen uns wieder in eine bekanntere Welt zurück. St. Antonius, der alte Abt mit seiner Glocke und St. Jacob von Compostella nehmen die eine, die heilige Agnes und Clara die andere Tafel ein. Vor ihnen knien Männer und Frauen in geistlicher Tracht.

Auf dem Rande, der zwar nicht aus Einem Stücke mit der Tafel besteht, aber alt zu seyn scheint, ist die Inschrift: Opus Johannis Hemling, und die Jahreszahl 1479, erst mit römischen Buchstaben, dann mit Ziffern. Auch der Name ist in Capital-Buchstaben geschrieben. Das H hat nicht bloß im Anfange des Geschlechtsnamens, sondern auch im Worte: Johannis die Form , das M dagegen sowohl im Namen Hemling als in der Jahreszahl hat die gewöhnliche lateinische Form. Bekanntlich ist der Name unseres Malers streitig. Bei den älteren Schriftstellern, die seiner gedenken, bei dem Anonymus des Morelli, bei Karl van Mander, und bei Sander in der „Flandria illustrata“ heißt er Memelino oder Memmelink. Erst die Neuern nennen ihn Hemling, und zwar (was allerdings kein günstiges Vorurtheil erweckt) ist der Erste, der diesen Namen braucht, und welchem die Andern folgen, der sehr unzuverlässige Descamps. Schon Morelli hat die Vermuthung geäußert, daß dieß ein durch eine ungewöhnliche Schreibart des M, welche dem H ähnlich sehe, entstandener Irrthum sey, und in der That ist der Anfangsbuchstabe auf unsern beiden

Inschriften kein gewöhnliches H, sondern das angegebene durch einen senkrechten Strich unter dem horizontalen Mittelstriche davon abweichende Zeichen. Dasselbe wird aber in einigen Inschriften vom Ende des fünfzehnten und Anfang des sechszehnten Jahrhunderts unstreitig als M gebraucht, und mehrere neuere Schriftsteller (z. B. die Herren de Bast in Gent, und Dr. Waagen in Berlin) haben sich daher für die Schreibart: Memling erklärt.

Indessen scheint die Sache noch dunkel; denn dasselbe Zeichen findet sich wenigstens in einer Inschrift auch unzweifelhaft für H gebraucht. (Siehe Passavants Kunstreise durch England und Belgien S. 358.)

Der Anblick der Inschriften auf beiden erwähnten Tafeln aber scheint eher für das H zu sprechen. Wäre die letzte zuverlässig aus der Zeit des Malers, so würde sie dafür entscheiden; denn hier ist das H immer in dieser ungewöhnlichen Schrift. Allein sie ist es nicht, denn die Ziffern sind nicht in der Form des fünfzehnten Jahrhunders, man muß sie daher (weil der Rahmen alt zu seyn scheint) für erneuert halten. Indessen verliert sie dadurch nicht alle Autorität. Denn die Form der Ziffern ist keine ganz neue, sondern die, welche schon am Ende des 16ten Jahrhunderts vorkam, und also vielleicht nicht jünger als Karl van Mander, und jedenfalls hat man dabei eine ältere Schrift vor Augen gehabt, sonst würde man den damals schon ungewöhnlichen bestrittenen Buchstaben nicht aufgenommen haben. Jedenfalls ist aber die Inschrift des ersten Bildes alt, und in ihr kommt zwar dreimal das gewöhnliche H ohne jenen Strich vor, dreimal aber auch das gewöhnliche M, und nur der Anfangsbuchstabe des Namens hat die erwähnte ungewöhnliche Form. Sie läßt also an sich es völlig zweifelhaft, in welchem Sinne sie dieses Zeichen gebraucht habe.

Bemerkenswerth ist aber wohl, daß auf beiden Inschriften der dritte Buchstabe des Namens die gewöhnliche Form des M hat, während in dem Namen Memling der Gleichlaut des ersten und dritten Buchstabens so charakteristisch ist,

daß es unglaublich erscheint, daß man ihn in der Schrift nicht angedeutet haben sollte. Dieser Umstand scheint mir mindestens einen erheblichen Zweifel gegen die Schreibart der ältern Schriftsteller zu begründen.

Ueberdieß ist die Autorität derselben nicht gar hoch anzuschlagen. Der Anonymus, obgleich ein wohlunterrichteter Mann, hat bei der Neigung aller Italiener zur Verstümmelung fremder Namen, zumal wenn sie wie dieser ihnen unbekannte Laute enthalten, gar kein Gewicht. Daß Sander für Nachrichten über Maler andere Quellen gesucht als Manders Schrift, die damals neu herausgekommen war, und bald eine zweite Auflage erhielt, ist zu bezweifeln. Nur Karl van Mander bleibt also übrig, der ein Jahrhundert nach Hemling in Brügge lebte, und also Kunde haben konnte. Allein es ist zu bemerken, daß er unsers Malers nur mit wenigen Worten, von seinen Werken nur des Kastens in St. Ursula erwähnt, und also nicht sehr genaue Kunde von ihm eingezogen zu haben scheint. Er schreibt jedenfalls den Namen unrichtig: Memmelink, nicht Memling, und also ist er auch keine ganz unzweideutige Quelle. Vielleicht hat ihn auch rücksichtlich des Anfangsbuchstabens die Volkssprache getäuscht. Denn in Brügge aspirirt man nach der Bemerkung des Barons von Reversberg das H nicht deutlich, und eine Verstümmelung ist daher hier wie in Italien leicht denkbar.

Bei diesen Zweifeln dürfte der jetzt üblich gewordene Name: Hemling, noch beizubehalten seyn.

3. Hemlings Name wird auch genannt bei einem Brustbilde mit der Unterschrift: Sibylla Zambetha s. Persica an. ante Chr. 2040. Sie sieht sehr schläfrig aus, und ist übrigens sorgfältig, wenn auch nicht ganz mit der Tiefe des Hemling'schen Colorits gemalt.*)

*) Das Portrait der Aebtissin Sibylla Zambeth, wie J. Schopenhauer sämmtliche Schriften IV. p. 141 es bezeichnet, ist es daher nicht, und die scheinbar historische Angabe, daß Hemling es unmittelbar nach der Wiederherstellung gemalt, beruht doch wohl auch nur auf einer aus dem geringeren Verdienste des Bildes gefolgerten Vermuthung. (Ursule p. 145.)

Endlich findet sich hier noch eine Kreuzabnahme von einem alten Meister. Die Haupttafel ziemlich trocken und starr, feiner und frischer die Seitentafeln, auf denen hier der Stifter mit einem Heiligen in voller Rüstung, der einen Löwen neben sich hat und Ambos und Hammer trägt, dort die Frau mit einer weiblichen Heiligen gemalt sind. Aeußerlich Helena mit dem Kreuze und Magdalena. Auf dem Rande die Jahreszahl 1480, unten die Buchstaben A. R. Ausdruck, Zeichnung und Colorit, namentlich der Glanz der Rüstung, lassen die Einwirkung Eyck'scher Schule nicht verkennen, doch ist es jedenfalls von geringerer Hand als Hemlings.

Im Versammlungssaale des Hospitals St. Julian ist ein Bildchen von Hemling auf zwei Flügeln; auf dem einen die Jungfrau mit dem Kinde, auf dem andern das Bildniß des jungen Mannes, für den es gemalt ward. Die Jungfrau sitzt in einem Kleide von kräftigem Blau mit rothem Mantel, reich mit Gold, Perlen und Edelsteinen geschmückt; ihr Haar ist blond, wallend, bewundernswürdig fein. Das Kind auf einem Kissen von Goldstoff mit grünen Blumen, nimmt einen Apfel aus der Hand der Mutter. Der junge Stifter ist kniend dargestellt, mit bleichen, schwermüthigen Zügen und andächtigem Blick. Auf dem Rande lies't man die Inschrift: Hoc opus fieri fecit Martinus de Newenhoven. Anno Dom. 1487, vero aetatis suae XXIII.*)

*) Es scheint hier die passendste Stelle, noch einiger Gemälde Hemlings zu gedenken, die sich an andern Orten Belgiens zur Zeit meiner Reise befanden. Mehrere enthielt die Sammlung des Prinzen von Oranien in Brüssel. Zunächst zeigt man unter Hemlings Namen zwei sehr große Gemälde. Sie waren früher in Löwen, und der Gegenstand ist aus einer Löwener Chronik, der sogenannten goldenen Legende, genommen. Kaiser Otto's (?) Gemahlin hat einen edeln italienischen Grafen mit unkeuscher Neigung vergeblich verfolgt. Aus Rache beschuldigt sie ihn ihres eigenen Verbrechens. Das erste beider Bilder zeigt den Kaiser auf dem Throne, neben ihm die Kaiserin und Hofleute, vor ihm den enthaupteten Grafen. Das zweite gibt die Strafe der

Verleumdung. Die Wittwe jenes Grafen hält knieend dem Kaiser das entseelte Haupt hin und überzeugt ihn von der Unschuld ihres Gatten. Im Hintergrunde sieht man schon die Kaiserin selbst den Flammentod erleidend. Jedes beider Bilder hat mehr als neun Fuß Höhe und ist so geordnet, daß im Vorgrunde die Figuren fast die Lebensgröße erreichen. Die Köpfe sind ausdrucksvoll, und Zeichnung, Anordnung und Colorit haben manches an Hemling Erinnernde. Das Ganze aber ist weniger erfreulich; die etwas magere Zeichnung und die geringe Biegung der Glieder sind an den lebensgroßen Gestalten auffallend, und man vermißt den Geist und die Wärme unsers Meisters. Nach einer neuerlich aufgefundenen Notiz ist auch als gewiß anzunehmen, daß sie nicht von ihm, sondern von Dierick Stuerbaut (der bei Karl van Mander unter dem Namen Dirck van Haarlem, und bei Vasari als Diric da Lovanio vorkommt) 1468 gemalt sind. S. Passavant Kunstreise S. 386.

Unbestritten sind dagegen von Hemling zwei lange schmale Bilder, jedes von fünf Abtheilungen, Scenen aus dem Leben des heiligen Bertin darstellend, früher an einem Reliquienkasten in St. Omer. Sie sind von der zartesten Ausführung, fast den Bildern am Schrein der heiligen Ursula gleich zu stellen; wenn sie ihnen an Klarheit und Leben etwas nachstehen, so liegt der Grund zum Theil in den Gegenständen und in der Ordenstracht der Klosterbrüder. Auch zwei Portraits hält man für Arbeiten Hemlings, eines für sein eigenes.

Die Peterskirche in Löwen enthält endlich noch in einer Capelle des Chors ein aus mehreren Tafeln zusammengesetztes Werk Hemlings. Die eine der Haupttafeln enthält die Marter des heiligen Erasmus; der Gegenstand ist fast noch weniger zur Darstellung geeignet, als der Tod des heiligen Hippolyt in Brügge. Die Ausführung erinnert in hohem Grade an dieses Bild. Dieselbe Sparsamkeit der Figuren und selbst des Landschaftlichen. Die Seitentafeln enthalten die Heiligen Hieronymus und Antonius von Padua. Darüber das Abendmahl. Die Anordnung ist höchst symmetrisch und klar. Der Tisch scheint Quadrat zu seyn; an der dem Zuschauer nächsten Seite sitzen mit dem Rücken gegen ihn gewendet nur zwei Jünger, gegenüber Christus zwischen vier andern, auf jeder Seite drei. Zwei Diener sind beschäftigt. Die Züge des Christuskopfes sind noch die strengtypischen; ein regelmäßiges

oben breiteres Oval; auch die Haltung, lehrend, mit aufgehobener Hand, erinnert an alten künstlerischen Gebrauch. Johannes ist nicht liegend; mit gefalteten Händen scheint er ehrerbietig zuzuhören. Die Zeichnung ist höchst zierlich; der Mangel an Bewegung, welchen man vielleicht in der Manier unsers Meisters rügen könnte, ist dem Gegenstande und seiner Auffassung nicht nachtheilig. Bis in die kleinsten Details der Hände und Füße begleitet ihn eine gewisse bescheidene Grazie. Das Colorit ist frisch und zart, die Pinselführung wie Miniatur. Die damit verbundene Tafel der Jünger zu Emaus ist von einer spätern Hand, mittelmäßig ausgeführt.

S. auch Kevesberg a. a. O. S. 143, 144, 168—170.

Dreizehnter Brief.

Brügge.

Noch immer bin ich hier, obgleich mein letzter Brief die Abreise schon auf gestern ankündigte. Eine, freilich nicht zuverlässige Nachricht, nach welcher noch ein Bild von Hemling aufzufinden seyn sollte, war die Ursache oder doch der Vorwand, meine Reise zu verschieben. Denn schwerlich hätte mich die schwache Hoffnung zurückgehalten, wenn mir der Ort nicht, durch den wehmüthigen Ton der Vergangenheit, der hier überall durchklingt, so lieb geworden wäre. In der That fand ich mich getäuscht: jenes Bild war ein geringes Machwerk, bei dem an Hemling nicht zu denken; aber ich verschmerzte es leicht, da ich nun meine Lieblingsplätze in der Stadt, vor Allem die Gemälde im Hospital und in der Akademie, noch einmal besuchen konnte.

Ich erneuerte dabei die Erfahrung, daß man „nicht ungestraft unter Palmen wandelt," und daß jeder Trank aus der Quelle der Erkenntniß den Durst nur immer mehr erregt. Diese Bilder des Hemling und van Eyck hatten mich aufs tiefste ergriffen; als ich mich aber mit ihnen beschäftigte, wurde ich bald gewahr, daß ich das, was sie auszeichnet, bei meinen bisherigen Betrachtungen über die Natur der Kunst, noch nicht genug berücksichtigt hatte.

Ich meine die religiöse Weihe dieser Bilder. Daß sie uns unendlich tiefer ansprachen, als die Bilder leichterer Gattungen, können wir nicht bloß dem ehrwürdigeren Gegenstande zuschreiben; denn wie viele Kirchenbilder verfehlen diesen Eindruck ganz. Worin liegt nun das, was diesen Bildern den höhern, religiösen Ausdruck verleihet?

Die Meisten werden die Frage schon überflüssig finden. Die mehr oder minder religiöse Gesinnung, glauben sie, gibt auch den Bildern mehr oder minder religiösen Ausdruck. Zunächst läßt man es dahingestellt, ob die Gesinnung, von der die Rede ist, den Einzelnen oder ihrem Zeitalter angehört, allein bei näherer Prüfung muß man wohl annehmen, daß es weniger von den Einzelnen als von der Zeit gilt. Denn wir finden z. B. alle Bilder des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts mehr im religiösen Sinne als die des siebzehnten, und doch hat es zu allen Zeiten Gute und Böse, Fromme und Leichtsinnige, auch unter den Künstlern gegeben. Die Bilder des Giotto und des Filippo Lippi scheinen uns mehr frommen Ausdruck zu haben, als die des Rubens, und dennoch wird dieser wegen seiner Frömmigkeit gerühmt, während von Lippi ein entschieden leichtes Leben, von Giotto wenigstens Aeußerungen einer gewissen religiösen Gleichgültigkeit berichtet werden. Und sollte wirklich das fünfzehnte Jahrhundert eine tiefere Frömmigkeit gehabt haben als das sechszehnte und siebzehnte? Die Geschichte des ersten gibt mehr Beispiele von Unglauben und Gleichgültigkeit, von Trug und Hinterlist, von Meineiden und Verbrechen aller Art, während die folgenden Jahrhunderte zwar den Streit der kirchlichen Parteien und kriegerische Wildheit, aber jedenfalls mehr religiösen Ernst und Eifer entwickeln. Die Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts übertreffen aber auch im frommen Ausdrucke die des frühern Mittelalters, und dennoch ist es keine Frage, daß die Glaubenskraft und die Gewalt der kirchlichen Mittel in diesen frühern Zeiten stärker war. Endlich wenn wir im fünfzehnten Jahrhundert selbst die verschiedenen Schulen vergleichen, so haben die niederländischen Bilder der Eyck'schen Schule wiederum mehr fromme Wärme und Innigkeit als die der oberdeutschen Schule; und dennoch mußte damals in Deutschland der Geist der Reformation schon keimen, der, wie man auch davon denken mag, jedenfalls nicht ein Zeichen religiöser Lauigkeit war.

Der Schluß von dem, was wir religiösen Ausdruck eines Bildes nennen, auf die Frömmigkeit des Zeitalters und des Landes ist daher unsicher; noch weniger aber kann man daraus auf die Frömmigkeit des einzelnen Malers schließen. Jeder Künstler muß von seinem Gegenstande begeistert seyn, wenn er etwas Wahres und Lebendiges hervorbringen soll. Die Nachahmer und Copisten kirchlicher Bilder mögen gleichgültig gegen ihren Stoff gewesen seyn, die wahrhaft genialen Künstler, welche den Ton der Zeit angaben, waren es aber gewiß niemals. In der That, wer nur einigermaßen in den Styl der verschiedenen Zeiten eingedrungen ist, wird es empfinden, daß auch die dürre Strenge des Mittelalters und die affectirte süßliche Grazie in den Kirchenbildern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts aus dem redlichen Bestreben hervorgegangen sind, die verehrten Heiligen mit allem Ehrwürdigen und Herrlichen, mit Reinheit, Huld und Demuth darzustellen, wie sie sich die Gläubigen dachten. Die Formen, die uns weniger frommen Ausdruck zu haben scheinen, sind nicht durch einen Mangel frommer Empfindung so geworden, sondern durch eine andere Richtung des Geschmacks oder bestimmter des Formensinnes. Mit den gewöhnlichen Vorstellungen ist dieß allerdings nicht leicht zu vereinigen; man ist gewohnt, die Religion nur im Sinne der Kirchenlehre anzusehen, und die äußern Formen als etwas ihr Gleichgültiges zu betrachten. Man erkennt daher das Religiöse in der Kunst nur als Eigenschaft ihres Gegenstandes an, und hält den religiösen Ausdruck des Werks für einen Ausfluß der Gefühle des Künstlers für die heiligen Gestalten, welche er eben darstellt. Wenn man aber nur etwas näher tritt, muß man die Unhaltbarkeit dieser Ansicht fühlen. Bei andern Werken, die sich in Worten oder äußern Handlungen darlegen, ist immer eine gewisse Verwandtschaft mit der Religionslehre vorhanden, weil sie niemals aller moralischer Beziehung entbehren. In der Kunst aber soll der religiöse Ausdruck aus zarten Verhältnissen der Form und der Farbe entstehen, also aus Dingen, für welche die eigentliche Religion gar keinen Maßstab hat,

Gewiß wird das Gefühl für das Heilige im Sinne der Kirchenlehre auch mitwirken, denn, wie gesagt, der Künstler muß für seinen Gegenstand begeistert seyn; allein damit diese Begeisterung sich in Formen und Farben äußern könne, müssen diese schon an und für sich des religiösen Ausdrucks fähig seyn. Die Begeisterung für den heiligen Gegenstand schließt sich nur an eine der Kunst eigenthümliche, nicht in Worten zu überliefernde Religiosität an.

Manchem mag es anstößig scheinen, außer der eigentlichen Religion noch von einer zweiten zu hören. Allein dieß beruht auf einer ähnlichen Verwechselung, wie sie bei der Kunst gewöhnlich ist, auf einer Verwechselung des Gegenstandes mit der Auffassung. Der Gegenstand der Kirchenlehre ist allerdings der höchste, der nicht seines Gleichen neben sich hat; sie selbst aber ist eine menschliche Thätigkeit, einseitig und unvollkommen wie die andern, und ihrem Gegenstande nicht völlig genügend. Sie lehrt Gott kennen, und übt den Menschen, sich zu Ihm und über die Natur zu erheben, aber eben deßhalb kann sie in das Einzelne der Natur nicht eingehn. Und doch ist das Gefühl für Gott nicht rein und ungetrübt, wenn wir nicht zugleich das volle Bewußtseyn haben, daß Er auch in der Natur und daß die Natur in Ihm lebe. Das praktische Leben und die Wissenschaft geben nur Zweifel über diese Einheit, und die Kirche kann diese Zweifel höchstens verstummen machen, indem sie von einem tiefen Mysterium spricht, das der Mensch nicht durchschauen könne. Das Bedürfniß nach voller Anschauung der Einheit Gottes und der Natur bleibt daher ungestillt, die Religion in sich unvollendet.

Hier tritt die Kunst befriedigend ein; indem sie die Natur gleichsam zum zweiten Male, aber mit ursprünglicher geistiger Selbstständigkeit gestaltet, gibt sie das Gefühl, daß auch die Welt der Erscheinungen nirgend ohne Gott sey. Sie ist selbst eine Religion, die aber nicht wie die eigentliche von Geist zu Geist spricht, sondern durch die Erscheinung zum Gefühl, die Verklärung der Natur für den Menschen,

Naturreligion, und damit eine Ergänzung der geistigen Religion. Sie ist das pantheistische Element, das keine Religion entbehren kann.

Will man sich klar werden, worin diese eigenthümliche Religion liege, und jede Täuschung vermeiden, die aus der Verwechselung des Gegenstandes und seiner natürlichen Eigenschaften mit der Kunst und ihren Erfordernissen entsteht, so muß man sich an die Baukunst wenden, in der man diesem Irrthume nicht unterworfen ist. Gewöhnlich glaubt man, daß diese Kunst bloße Form sey und sich von den meisten andern Künsten dadurch unterscheide, daß sie keinen Gegenstand habe. Allein gerade dieß ist ein Irrthum der materialistischen Auffassung, die in der Kunst hergebracht ist, nach welcher man der Form nur ein grob Sinnliches entgegensetzen zu müssen meint. Als solches fand man dann hier freilich nichts als das rohe Material, Stein oder Holz, dem man keine Bedeutung für die Kunst zugestehen wollte. Wenn man aber den Gegenstand hier, wie in den andern Künsten, als das Natürliche versteht, was durch den künstlerischen Geist geformt wird, so ist auch hier ein Gegenstand vorhanden. Statt der Natur der Menschen, Thiere, Pflanzen, die in den andern Künsten zum Gegenstande werden, ist es hier die unorganische Natur, nicht die einzelnen Steine und Erdarten in ihren Eigenschaften, wie sie in dem organischen Leben des Erdkörpers gelten, wohl aber das allgemeine Gesetz dieser an sich formlosen und selbstlosen Stoffe, die äußere mathematische Regel, die Schwere, die Festigkeit, das Gleichmaß. Dieß große Naturgesetz, das, wie die andern Gesetze in der Wirklichkeit nur bedingte Anwendung hat, ist der natürliche Gegenstand der Architektur. Der Stein und der Balken des Gebäudes sind nur die Tafel des Gemäldes, das Gesetz, dem dieser gleichgültige Stoff unterworfen, ist Farbe, sowohl Farbestoff als Farbenverhältniß, und zugleich künstlerischer Gegenstand.

Freilich hat die Architektur nicht, wie die meisten andern Künste, Gegenstände, welche schon in der Natur völlig gestaltet vorkommen; allein man muß sich hüten, diesen Unterschied

zu hoch anzuschlagen. Gewöhnlich führt man es als einen Vorzug der andern Künste an, daß sie in der Natur eine bleibende Regel besäßen, während die Architektur für sich allein stehe, und also der Willkür überlassen sey. Allein wer diese Kunst genauer kennt, weiß, daß keine weniger Willkür duldet; in jeder andern findet das Willkürliche eher eine Stelle, indem es als subjectiver Gedanke oder als Gefühl erscheint, hier aber gibt es keinen Ausdruck für individuell Menschliches, und jede Willkür ist daher geradezu häßlich, sie gehört nie der Kunst an, sondern bleibt ein Fehler des Architekten.

Die Form der Baukunst ist eine freie Schöpfung des Menschen, aber nicht des Einzelnen; sie ist nothwendig und allgemein, obgleich sie der äußern, erschaffenen Natur nicht angehört. Zunächst schließt sich an jene allgemeinen Gesetze der unorganischen Natur etwas an, was zugleich menschlich und natürlich ist: ich meine die Rücksicht auf das Bedürfniß der Wohnung, also auf die natürliche Größe des Menschen, auf den Schutz gegen das Wetter und auf andere klimatische Einflüsse. Auch dieß wirkt auf die Form des Gebäudes, aber nicht viel weiter als jene mathematischen Gesetze, da verschiedene Formen diesen Zwecken genügen. Damit eine Gestalt zu Stande komme, bedarf es daher noch einer nähern Bestimmung durch den menschlichen Geist. Diese gleicht dadurch der Willkür, daß sie ohne äußere, vermittelnde Gründe ist; aber sie unterscheidet sich von ihr, weil sie nicht aus dem Selbstgefühl eines Einzelnen hervorgeht. Ihre Quelle ist derselbe unbewußte, natürliche Geist, der schon thätig ist, wenn der Mensch das einfache Geräth schnitzt, wenn er müßig im Sande zeichnet, oder überall, wenn er eine Gestalt der andern vorzieht.

Aber dieser Geist ist bei dem Bauwerke zu einem reifern Alter erwachsen; er hat den Kampf mit der Natur bestanden, seine Bedürfnisse empfunden, seine Zwecke erreicht, dadurch eben die Erfahrung jener ursprünglichen, unorganischen Natur gemacht, und erhebt sich nun darüber in einer ernsten Gestalt. Es ist daher der menschliche Geist, ohne die höhere Freiheit,

der

der Individualität, aber auch ohne Willkür, der Geist der Menschheit, der Inbegriff der allgemeinen Verhältnisse des menschlichen Geistes, seine Gliederung in sich, das Verhältniß der Theile zum Ganzen, der Verbindungen und Uebergänge. An sich scheint dieser Geist eben so unbestimmt, als jenes Reich der mathematischen Gesetze. Allein diese höchste Unbestimmtheit ist nur so lange vorhanden, als wir beide Seiten, die geistige und die natürliche, streng gesondert anschauen. Sie sind aber vielmehr nothwendig verbunden. Der menschliche Geist entwindet sich erst im Einzelnen aus den Banden der Natur; der Geist der Menschheit, so wie wir ihn hier nehmen, gehört noch der natürlichen Nothwendigkeit an; er fällt in Zeit und Raum, und erscheint nur als der Geist eines Volkes. Die Natur aber wird ebenso erst als Natur einzelner Länder wirklich. Beide, Natur und Geist, treffen daher in der Geschichte zusammen und erzeugen so die bestimmte Gestalt eines Volkes. Dieß ist daher der Geist, der zugleich allgemein genug ist, um sich jener unorganischen Natur zu vermählen, und zugleich bestimmt genug, um ihr Form zu geben. Da hiernach der Geist der Menschheit, wenn er sich in der wirklichen Architektur ausspricht, immer der eines bestimmten Landes und Volkes ist, so gibt es keinen allgemeinen Styl, keinen, der nicht den Charakter einer bestimmten Zeit trüge.

Allein dennoch, muß ich gleich hinzufügen, sind die Bausstyle der verschiedenen Zeiten nicht ohne innere Einheit. Nicht bloß die Gesetze der Materie sind unveränderlich, sondern auch der Geist der Menschheit, selbst in dieser Abstraction, hat bleibende Verhältnisse, welche die Grundlage in den verschiedenen historischen Gestalten ausmachen; die Verhältnisse der Gleichstellung und Unterordnung, des Ganzen und der Theile, des Harten, Gebieterischen und des Weichen, Folgsamen u. s. w. Auch die Regeln des Wechsels und der Symmetrie, gewisse Gränzen des Maßes sind bleibend und entsprechen den überall wiederkehrenden Verhältnissen der Geschlechter, der bürgerlichen Gesellschaft, des Staates. Und endlich durch die Verbindung der natürlichen und geistigen Elemente ist ein

drittes nicht minder Bleibendes erzeugt, der Geist der Kunst, jener Geist der Ordnung und des Friedens, der sich über die Wirklichkeit und den Streit der Elemente in ihr erhebt. In den andern Künsten ist die Schönheit eine höhere, weil Geist und Natur darin weiter entwickelt sind; aber in keiner ist der Geist der Kunst so rein, so ungetrübt von individuellen Regungen, als in der Architektur. Sie ist seine Geburtsstätte, aus der er in die andern Künste übergeht. Die Architektur ist hiernach in ihren Formen nicht weniger nothwendig wie die andern Künste, welche man für Nachahmungen der Natur zu halten pflegt. Beide stehen bei weitem nicht so fern, als man gewöhnlich glaubt. Die mathematischen Gesetze, die technischen Grundlagen der Baukunst und endlich die historische Ueberlieferung sind eben sowohl Thatsachen der Erfahrung, wie die Wahrnehmung der Natur, und diese ist ebenfalls wie jene nicht entscheidend für die Schönheit, sondern nur Hülfsmittel und Anregung für die geistigen Anschauungen. Die räumliche Schöpfung gibt zwar sinnlichere Erfahrungen, aber ihre Gestalten haben darum nicht höhere Nothwendigkeit als die, welche die Geschichte, die zeitliche Schöpfung hervorbringt; in beiden spielt die Zufälligkeit gleichmäßig neben her. Den deutlichsten Beweis für diese gleichmäßige Nothwendigkeit gibt die Kunst selbst, denn in ihr gehen die individuellen, natürlichen Gestalten erst aus den historisch architektonischen hervor.

Wenn die Baukunst die reinen, einfachen Züge ihrer Gestaltung vollendet hat, und sich zu reichern und leichtern Formen entfaltet, so nehmen diese, unwillkürlich, wie die architektonischen Formen entstanden waren, die Gestalt natürlicher Dinge an.

Zunächst bringt es der Gegensatz gegen die festen, großartigen Grundzüge des Baues mit sich, daß diese Gestalten als Nebenwerk, als unbedeutende Zierde, als ein heiteres Spiel erscheinen. Es sind daher zunächst Formen der Pflanzenwelt, die sich anspruchslos an den Stein anschließen, oder höchstens unvollendete Züge der thierischen Form. So wie

aber die Gestalten der höhern thierischen Natur oder gar menschliche entstehen, so hat eine andere Reihe von Kunstgestalten begonnen; denn in ihnen ist, wie im Werke der Architektur, ein durch Symmetrie und Verhältniß in sich vollendetes Ganzes, das aber einen andern mit ihr unverträglichen Geist, die Freiheit des Individuellen, ausspricht. Sie lösen sich daher von dem Architektonischen ab, und stehen da als ein freigewordenes Erzeugniß desselben: die Sculptur ist entstanden. Auch in ihr ist das natürliche Element noch als bloße Möglichkeit vorhanden, wenn auch nicht völlig in dem Grade, wie in der Architektur; die Nothwendigkeit der Gliederung des Körpers ist keine vollkommene, die Verhältnisse können verschieden aufgefaßt werden, theils nach Verschiedenheiten, welche die Natur selbst bezeichnet, des Geschlechts, Alters, gewisser Charaktere, theils aber auch über diese hinaus, da, wo die Kunst statt der Zufälligkeit der Natur eine Regel verlangt. Diese Regel, da sie nicht im Einzelnen und Individuellen, aber dennoch in der menschlichen Natur ihre Wurzel hat, kann wiederum nur aus dem Geiste der Menschheit, aus jenem allgemeinen, unbewußten, natürlichen Geiste, aus welchem die Architektur entstand, hervorgehen. Dieser Geist ist auch hier, obgleich schon mehr entfaltet und einer mehr entfalteten Natur entsprechend, dennoch unbestimmt, und das ihn vollkommen zur Gestalt Abschließende ist wiederum aus denselben Gründen, wie bei der Architektur, die Zeit, das historische Princip. Allein es wirkt hier zwiefach, theils als historische Anschauung des Begriffs der Menschheit, theils als reines Formprincip der Kunst. Denn da dieses sich in der Architektur schon gebildet und entfaltet hat, so begleitet es auch die menschliche Gestalt, wenn sie aus den Mauern heraustritt.

Und es ist eine nothwendige Begleitung. Denn die menschliche Natur in dieser allgemeinen Auffassung, und als die werdende Individualität, ist gerade die sinnliche, und würde daher, wenn sie ungezügelt wucherte, die Kunst aus der geistigen Höhe herabziehen. Sie bedarf daher jenes

reinen Formprincips der Architektur, um dieß freier spielende Element zu ordnen. Zunächst entsteht dadurch ein Zwiespalt; denn der allgemeine Geist, welcher im Architektonischen, und der Geist des Einzelnen, welcher in der Gestalt des Menschen ausgesprochen ist, widerstreben einander; der Gegensatz des geistigen gegen das natürliche Princip erscheint daher hier nicht wie in der Architektur als ruhiges Spiegeln des einen im andern, sondern als ein thätiger Widerstand des natürlichen Elements, vermöge dessen es, wenn es durch die Form geregelt wird, einem äußern Zwange zu unterliegen, an seiner Freiheit einzubüßen scheint.

Allein dieser Gegensatz ist nicht bloß in der Kunst, sondern auch im Leben. Denn dieselbe Unbestimmtheit, welche die natürliche Gestalt dem Formprincipe unterwirft, ist auch im natürlichen Geiste; die Rohheit, welche erst durch den Einfluß eines allgemeinen Geistes, durch Religion, Staat und Lehre aller Art bezwungen werden muß. Diese geistigen Potenzen beruhen aber auf derselben historischen Grundanschauung, wie die Architektur.

In der Wirklichkeit ist daher der natürliche Mensch schon auf eine diesem Formprincipe verwandte Weise gebildet; es findet sich in dem Bürger des Staats und in dem jedesmaligen Ideal des Menschen wieder. Die natürliche Gestalt ist daher im Leben schon für die Kunst vorbereitet, und beide Elemente sind nicht so heterogen, wie sie scheinen.

Das historische Element ist hienach in diesen Kunstwerken zwiefach enthalten; nämlich zuerst in der architektonischen Form des Ganzen, also bei der menschlichen Gestalt in den Verhältnissen der Glieder, bei zusammengesetzten Gruppen in der Anordnung; dann aber zweitens in der natürlichen Bedeutung, in den Formen, welche auf vorherrschende Thätigkeiten und Gefühle, auf nationelle Züge, Erziehung und dergleichen hindeuten, in Stellungen und gegenseitigem Verhalten mehrerer Personen, so weit es durch die Sitte bestimmt wird. Es ist daher hier entwickelter, als in der Architektur. Allein man bemerkt es weniger, weil es hinter den natür-

lichen Motiven gleichsam verborgen ist, und dem Gegenstande der Darstellung anzugehören scheint. Die Schönheit selbst, die in der Architektur sich unbedingt als das Werk der Kunst zeigt, scheint hier eine natürliche Eigenschaft des Gegenstandes. Hier zuerst kommt daher auch das Religiöse in der Kunst zur Sprache. Denn von der Architektur sagen wir im gewöhnlichen Sinne des Worts nicht, daß sie religiös sey, weil sie weder den Gott noch den frommen Menschen darstellt, obgleich sie es im höhern artistischen Sinne ist, weil sie die Harmonie des Geistigen mit der Natur selbst in ihren sprödesten Formen darstellt, die Steine und die noch härtern abstracten Gesetze der Schwere und der Cohärenz zur Ehre Gottes sprechen läßt. In den andern Künsten dagegen bemerken wir das Religiöse an dem Gegenstande, als die Erscheinung der Religiosität im Sinne des Lebens. Wir nennen daher nur das Bild eines kirchlichen Gegenstandes ein religiöses, und fordern von ihm einen religiösen Ausdruck. Hier aber entsteht die Sprachverwirrung, indem man, weil in diesen Künsten alles aus natürlichen Motiven hervorzugehen scheint, auch diesen Ausdruck in solchen sucht, ohne daran zu denken, daß die Form, in welcher die Frömmigkeit im Leben sich äußert, durch die Natur nicht so fest bestimmt ist. Daher denn, weil man den Mangel des frommen Ausdrucks sich aus Motiven der Wirklichkeit erklären will, und doch in den Gestalten keine solche aufzeigen kann, die, wie gesagt, ungerechte Meinung, daß der minder fromme Charakter des Bildes aus einem Mangel im Gemüthe des Künstlers herrühre. Nach dem Vorausgeschickten können wir nun schon richtiger sagen, was den religiösen Ausdruck bedingt: es ist nichts Anderes, als das architektonische Element, wie es sich im Bilde bei genügender Entwickelung des eigentlich Bildlichen äußert. Denn in dem Architektonischen ist die historische Grundanschauung der allgemeinen Verhältnisse, also auch des Religiösen, ausgebildet, während in den übrigen Formen das Sinnliche vorherrscht. Je mehr dieses wuchert, desto mehr entfernt sich die Kunst von dem

Religiösen. Das historische Princip tritt also in der Kunst, wie im Leben, dem Verfall und der Auflösung, die sich immer als ein allgemein Menschliches ankündigen, entgegen.

Allein eben so ist auch dieß architektonische Element die Bedingung nicht bloß des frommen Ausdrucks, sondern auch der Schönheit. Denn da es schon im Leben als Grundform aller Anschauung durch Erziehung und sonst auf geistigen Wegen in alle Formen eingedrungen und zur Natur geworden, also in jedem Gegenstande, wenn auch unbemerkt, enthalten ist, so kann die vollste Harmonie der Darstellung nur dadurch hervorgebracht werden, daß auch diese dem historischen Formprincipe, das ist dem Architektonischen des bestimmten Volks, treu bleibt. Hieraus folgt aber nicht bloß, daß der wahrhaft fromme Ausdruck zugleich immer schön ist, sondern auch, daß die höchste Schönheit nur bei religiösen Gegenständen vorkommen kann. Denn da die natürliche Bedeutung des Gegenstandes mit der Form im vollen Einklange stehe, und diese ganz in Natürliches aufgelöst seyn muß, so kann die reine architektonische Form in andern, mehr sinnlich individualisirten Gegenständen nie völlig befriedigend entwickelt werden, sondern nur in diesen höchsten und reinsten. Hiermit denke ich meine heutige Frage beantwortet zu haben. Wie schwer ist es auf diesem Gebiete klar zu werden. Als ich anfing zu schreiben, stand das, was ich sagen wollte, so bestimmt vor mir; ich sah in deutlichen Gestalten die religiöse Kunst aus den architektonischen Formen entstehn, hervortreten und selbstständig werden. So wie ich aber die Erscheinung bannen, aussprechen will, was ich in Gestalten sehe, so reiht sich Wort an Wort, und nachdem ich ein Paar Bogen geschrieben habe, bin ich kaum sicher, von ihnen verstanden zu seyn.

Doch genug für heute. Morgen verlasse ich die Küste, und erst aus dem Innern des Landes erhalten Sie weitere Nachricht.

Vierzehnter Brief.

Brügge.

Als ich gestern etwas ermüdet vom Schreibtische aufgestanden war, hatte ich die Freude, ein Paket Briefe aus der Heimath zu erhalten, darunter auch Ihr freundliches Schreiben, mit Bemerkungen über meine Kunstansichten. Ich habe also von meiner Zögerung den Vortheil, nicht erst bis Brüssel auf Nachrichten warten zu dürfen, und meine Neigung zum langsamen Vorschreiten findet darin Bestärkung genug, um dem hiesigen Aufenthalte noch einen Tag zuzulegen. Um so mehr, als Ihre Aeußerungen mir Stoff zum Nachdenken gegeben haben.

Wenn ich aus Ihren freundlichen Worten das Mißbilligende deutlich herausles, so scheinen Sie meinen Ausführungen (namentlich der über die Genremalerei) den Vorwurf zu machen, daß ich ein falscher Freund der Kunst sey, der sie nicht um ihrer selbst, sondern mehr um ihrer historischen Beziehungen willen achte, und daß mir daher die Epochen höherer und geringerer Kunstblüthe gleiches Interesse einflößten. Allein, glauben Sie mir, ich empfinde die Verschiedenheit derselben eben so gut wie die Andern, und es müssen sich selbst in jenem Aufsatze Stellen finden, aus denen dieß hervorgeht; nur freilich stehen sie, weil es auf diese Vergleichung nicht ankam, mehr im Schatten.

Vielleicht besorgen Sie auch jenes Verkennen der eigentlichen Schönheit mehr von ferneren Consequenzen meiner Sätze, als von meinem Gefühle, und in diesem Sinne machten Ihre Einwendungen mich selbst einen Augenblick ungewiß. Das Resultat meines gestrigen Briefes, nach welchem das

Historische und Religiöse geradezu mit der Schönheit zusammenfallen, klang mir selbst einen Augenblick bedenklich. Wie, wenn Sie richtig gesehen hätten, und ich schon jetzt in die Irrthümer verfallen wäre, welche Sie bei dem frühern Aufsatze ahneten? Aber bald beruhigte ich mich und kehrte zu meinen frühern Ansichten zurück. Die historische Betrachtung der Kunst ist ihr nicht ungünstig, vielmehr gibt die Geschichte die richtigste und sicherste Anschauung auch von dem Wesen der Schönheit. Auf Einseitigkeiten kann man freilich auch im historischen Wege kommen, aber die fehlen überhaupt nirgends, und sind besonders bei Betrachtungen über diesen Gegenstand wegen seiner innern Lebendigkeit schwer zu vermeiden. Aber wollen Sie deßhalb (wie es freilich viele künstlerisch Gestimmte thun) die Sache ganz aufgeben und sich bloß dem augenblicklichen Gefühle überlassen? Ich meines Theils wage es noch einmal darauf. Um aber sicher zu gehen, will ich zuvor versuchen, die Klippen zu bezeichnen, an denen man zu scheitern pflegt, und zwischen denen wir durchsegeln müssen.

Die erste ist die Ansicht des vorigen Jahrhunderts, die ästhetische oder philosophische, welche viel von der Einheit des Schönen spricht, und darüber auf unfruchtbare abstracte Begriffe oder auf die einseitige und ausschließliche Werthschätzung der griechischen Kunst geräth. Sie ist wesentlich unhistorisch, und läugnet den nothwendigen Zusammenhang der Kunst mit dem Weltleben, indem sie auch die griechische Kunst nicht als eine historische Erscheinung, sondern als ein ein- für allemal Gegebenes ansieht.

Dieser Ansicht gegenüber stehen die andern, die wir Alle als empirische bezeichnen können, obgleich sie sich untereinander sehr unterscheiden und zu jener Einheitslehre sich verhalten, wie die Protestanten vom Standpunkte der katholischen Kirche. Unter diesen sind zunächst sehr verbreitet die Eklektiker, wozu auch die gehören, welche meinen, bloß fühlen zu können, ohne zu denken. Sie sind untereinander eigentlich nur durch die Besorgniß vor den andern Systemen verbunden. Ihnen nahe verwandt sind die Liberalen, wenn ich sie nach einer gewissen Ideenverwandt-

schaft so nennen darf, welche zwar den Zusammenhang mit dem Leben der Zeit anerkennen, aber, weil sie jenes höhere Element der Einen Schönheit gar nicht ahnen, der Kunst eigentlich allen geistigen Werth rauben, und sie zu einem frivolen Gegenstande der Mode machen. Ihnen gegenüber stehen die Frommen, welche, weil sie ebenso den historischen Zusammenhang, namentlich auch mit der Religion, annehmen, aber keine Ueberzeugung von der innern Religiosität der Kunst selbst haben, sie durch die Kirche beherrschen, und um des Christenthums willen die Kunst des Mittelalters zurückführen wollen. Trotz der Abweichung in den Resultaten sind diese beiden Parteien nahe verwandt, und Uebergänge von der einen zur andern sehr häufig; denn beide beruhen auf der materialistischen Voraussetzung, daß die Natur ohne Gott sey, und die Frömmler unterscheiden sich von den andern nur dadurch, daß sie sich nicht wie diese unbefangen der Natur überlassen, sondern aus eigener Willkür, nach dem, vermeintlich außer der Welt gelegenen Heil greifen, und danach die Dinge modeln wollen.

So fremd, ja so feindlich mir diese Ansicht ist, so traf mich gestern, wie gesagt, augenblicklich die Besorgniß, daß meine Betrachtungen mich dahin führten. Denn wenn die künstlerische Form vom Religiösen abhängt; wie kann uns Christen eine andere als die eigenthümlich-christliche Form, die des Mittelalters, wie kann uns die antike heidnische Form zusagen?

Bald indessen fand ich mich wieder zurecht. Es bedurfte einer noch bestimmteren Feststellung des Verhältnisses zwischen Kunst und Religion, und auch diese wurde mir auf dem Wege der Geschichte. Der Widerspruch, daß die Schönheit zugleich eine ewige und einige ist, und dennoch nur in verschiedenen wechselnden Gestalten erscheint, und jener andere, daß sie stets mit der Religion der Zeit zusammenhängend, und dennoch ihr nicht unterworfen ist, löst sich auch bei einem freien Ueberblicke der Geschichte.

Die Kunst (oder wenn man lieber will, der Schönheitsbegriff) ist in beständiger Entwickelung, aber nicht für sich

allein, sondern verbunden mit der Religion. Beide vereint, machen das Wesen der Menschheit aus; sie ergänzen einander, und jede bedarf zum ferneren Fortschreiten, daß die andere genügend ausgebildet sey. Daher alterniren beide gleichsam in der Geschichte, die eine geht voraus, und ruht, während die andere ihr nachrückt. Zwar sind beide beständig da, kein Volk ist ohne Religion und keines ganz ohne Kunst, allein bei diesem gleichzeitigen, wenn ich so sagen darf räumlichen Bestehen herrscht bald das Eine, bald das Andere vor; bei dem einen Volke nimmt das Kunstgefühl die Stelle der Religion ein, bei den andern die Religion die der Kunst. Auf diese Weise bilden beide ein Ganzes, obgleich sie im Einzelnen stets unterschieden sind, und nur dieses Ganze ist sowohl Religion als Kunst, sowohl Wahrheit als Schönheit im höchsten Sinne des Worts. Die Geschichte bildet eine fortlaufende Reihe, in der auf jeder Stufe die Natur und der Geist in immer reinerm Einklange erscheinen. Im rohen Zustande der Menschheit ist Beides nur der Anlage nach vorhanden, es liegt in trüber Mischung, nicht in inniger Verschmelzung verbunden. Die höhere Harmonie setzt aber Reinheit der Gegensätze voraus. In der weitern Entwickelung gestaltet sich daher jedes beider Elemente frei für sich, und trennt sich zunächst vom andern: aber stets zeigt sich diese Trennung unhaltbar, bis zuletzt jedes, in seiner größten Reife und Selbstständigkeit, dennoch dem andern entspricht und mit ihm die höchste Harmonie bildet. — Kunst und Religion stehen beide auf der geistigsten Höhe der Menschheit, aber sie verhalten sich hier wie Körper und Geist im Menschen selbst. Sie ergänzen sich, aber sie stehen im Gegensatze; herrscht das eine zu sehr vor, so leidet das andere, aber erst, wenn sie vereint in höchster Steigerung sind, ist das höchste Leben erreicht.

Doch ich will nicht länger in solchen abstracten Sätzen, die kaum deutlich werden können, fortfahren, sondern lieber versuchen, in einem kurzen Ueberblicke der Geschichte zu zeigen, welches der Entwickelungsgang der Menschheit auf dieser

höchsten Stufe ist, und wie sich daran das Verhältniß der Kunst zur Religion und zur Schönheit bewährt.

Die Geschichte beginnt für unsern Zweck erst mit den Völkern, bei denen sich eine reine Anschauung des höchsten Geistes, oder eine freie Gestaltung der Form findet. Vorher ging eine lange Vorzeit ungenügender Versuche, in welcher keines beider Elemente bis zur völligen Herrschaft über den Stoff reifte. Die Religion war in dieser Periode ein trübes Gemisch von physischen und moralischen Erfahrungen; die Kunst die wilde phantastische Verbindung unharmonischer Formen, oder die äußerliche Regelung roher Massen. In diesem Chaos wird es zuerst Licht beim Auftreten der Hebräer und Aegyptier. Bei jenen ist die geistige Religion, und zwar (da in diesem Elemente keine materiellen Abstufungen sind) schon in hoher Würde, aber noch nicht befreit von sinnlichen Beimischungen. Jehovah ist ein natürlich leidenschaftliches Wesen, und sein Volk wird durch Drohungen und Strafen geleitet. Die Natur ist nur die unstäte, ewig bewegte dunkle Masse, über welcher der Herr waltet. Sie gestaltet sich daher auch noch nicht künstlerisch, sondern es regt sich nur die geistigste der Künste, die Poesie, in jugendlich-frischen Tönen.

Bei den Aegyptiern dagegen bildet sich die Naturseite der Menschheit aus, die Körperwelt krystallisirt sich zu reinen und schönen Formen, während die Religion sich schweigend in Anschauungen des physischen Lebens verbirgt. Aber es fehlt viel, daß die ägyptische Kunst der Religion der Hebräer an Würde gleichkomme. Die Arbeit in dem harten Stoffe blieb weit hinter dem kühnen geistigen Fluge zurück. Die Tempel des Nilthals sind mächtige Felswände, wetteifernd mit der sinnlichen Erhabenheit der sie umgebenden Natur; aber sie tragen noch nicht das reine Gepräge des Geistes; die Gestalten der Menschen und Thiere sind hier noch architektonisch aufgefaßt und mischen sich mit den Gebilden der leblosen Welt. Die Griechen vollendeten das Werk der Aegyptier: nach der ersten chaotischen Nacht war bei diesen die Dämmerung eingetreten,

jetzt wurde es heller Tag. Bisher hatte sich nur die äußere leblose Natur offenbart, Griechenland war die Selbstoffenbarung des Menschen. Der Hellene selbst steht in der Geschichte, wie der Mensch in der Natur, zwischen dem Ungeistigen und dem Reingeistigen, zwischen der Anbetung der Naturkräfte und dem Glauben an den übersinnlichen Gott mitten inne. In diesem Reiche natürlicher Klarheit sonderte sich alles menschliche Thun; die Götterlehre schied die Naturerkenntniß als Wissenschaft aus, und die Kunst entstand in ihren beiden, diesem Gegensatze entsprechenden nothwendigen Formen. Das Allgemeine und Individuelle sonderte sich, das Gebäude gestaltete sich klar und geistig, ohne wesentliche Beimischung lebendiger Form, und der Mensch trat mit individuellem Leben aus der Säulenhalle heraus. Die Welt war Kosmos, Ordnung, geistige Klarheit, wie die Architektur, und in ihr zeigten sich nur die klarsten Gestalten, die, in welchen Maß und Symmetrie am deutlichsten sind, der Mensch und das edlere Thier, und auch an ihnen faßte man nur das auf, was dieser reinen Regelmäßigkeit fähig war. So war bei voller Sonderung alles Einzelne, Architektur und Plastik, Welt und Mensch, Religion und Wissenschaft und Leben einander nahe; es waren Strahlen, die ihren Brennpunkt im menschlichen Wesen fanden. Der Gott war ein höherer Mensch, und der Mensch, der durch schöne Mäßigung sich von unedlem, seiner unwürdigem Stoffe reinigte, göttergleich.

Das ganze Wesen des Griechen war daher leichte vollkommene Einigung des Geistigen und Natürlichen. Die Religion, Naturreligion im reinsten Sinne, fiel zusammen mit der Kunst; beide unterschieden sich kaum von einander und vom Leben. Dem Namen nach scheint die Kunst als das Zweite nachzustehen, der Sache nach war sie das Erste; die Dichter hatten Götter gebildet, und die Bildsäule war ein Vorbild der Sittlichkeit. Daher spricht auch der Grieche fast nie von der Kunst, aber er bezeichnet religiöse und sittliche Vorstellungen in künstlerischen Bildern und in technischen Ausdrücken.

Die Kunst erfüllte hier die Bestimmung der Naturreligion, das Mysterium der Einheit Gottes und der Welt zu lösen, auf eine heitere und leichte Weise, aber dennoch nicht für die tiefste Befriedigung. Das Dunkel der höchsten Fragen war nicht erhellt, sondern nur verdeckt. Der Hellene selbst in der schönen Thätigkeit des freien Lebens bemerkte diesen Mangel kaum; aber manche Aeußerungen verrathen ihn uns. Jene unfruchtbaren Mysterien, in welchen die Bessern ihr Heil suchten, jene kalte Mäßigung der Sitte, welche dennoch Verirrung und Laster nicht hindern konnte, sind schon solche Zeichen. Noch mehr aber weht uns aus ihren Kunstwerken ein leiser Hauch der Schwermuth an, wie der verstohlene Seufzer des nur äußerlich Glücklichen. In der älteren Kunst durch die architektonische Strenge, die, wie in hochherziger Resignation, dem Leben seine volle Weichheit versagt; in der spätern, durch den Contrast der vollen, lieblichen, oder üppigen Natur mit der Kälte des Steins und der plastischen Einsamkeit. Bei den Römern wurde dieß Gefühl des Mangels immer schärfer und nagender; es trieb zum herben Zweifel, zum Selbstmorde, oder machte sich Luft in der Bitterkeit des Tacitus und des Juvenal. In der Kunst wurde die Gestalt anfangs sinnlicher, und die Würde der Gottheit entschwand immer mehr daraus. Bald begann aber auch das Leben zu weichen, die Bande der Glieder lösten sich, und es verbreitete sich jener Zug der Schwermuth allmählich über das heitere Antlitz, und machte es mehr und mehr zur Leiche.

Es ist mehr als eine bloße Metapher, wenn wir vom Verfalle der Griechen und Römer wie von dem Tode eines natürlichen Wesens sprechen. Die alte Welt, welche den Gott in der Natur suchte, hatte nichts Höheres finden können als den Menschen. Ihn hatte sie auf den Altar erhoben; das Göttliche, was in ihm lag, herausgebildet. Aber nun mußte sie auch die Vergänglichkeit dieser schönen Gestalt fühlen; der Gott theilte das menschliche Loos, jene geheime Schwermuth wurde deutlicher; sie war die Sehnsucht nach einer höheren, als der auf jenem Wege gefundenen natürlichen Wahrheit.

Das Bedürfniß der Offenbarung, das in der menschlichen Natur liegt, war in ihrer Selbstentfaltung zu Tage gekommen.

Die Kunst, die Seele der alten Welt, starb recht eigentlich an dieser Sehnsucht nach der Offenbarung. Aber die Sehnsucht ist zugleich Hoffnung, der Tod die Vorbereitung zu einer künftigen höheren Gestaltung.

Es ist hier der Ort auf ein Phänomen aufmerksam zu machen, von dem ich schon früher Einzelnes angeführt habe. In der Architektur sowohl als in der menschlichen Gestalt war die Entstellung, welche die alte Kunst in ihrem Verfalle erlitt, eine Vorarbeit für die künftige christliche Auffassung. In der Architektur wurden die Formen weich und veränderlich, das Eckige rundete sich, das Festbestimmte wurde durch willkürliche Verbindungen loser und zweideutiger; Alles, was früher für das Aeußere gedient hatte, nahm eine Gestalt an, die es mehr für das Innere eignete. In den Bildwerken brachen sich allmählich die festen gradlinigen Züge des griechischen Profils, die äußere strenge Reinheit wurde weicher, zunächst zwar nur für sinnliche Bewegung, die aber später für den wärmeren Seelenausdruck günstiger war. Ueberhaupt verzogen sich die scharfen Profilzüge der Sculptur durchweg mehr und mehr zu breiteren Vorderansichten der Malerei. So kann das geübte Auge in den Formen der antiken Kunst schon frühe die Stelle erkennen, aus der später die christliche Kunst hervorblühen mußte. Freilich war die unmittelbare Vorbereitung des Christenthums in der alten Welt nur der Verfall ihrer Blüthe; es wurde nur Raum geschafft, damit ein neues entstehen konnte, und das belebende Princip selbst war die Thatsache der Offenbarung. Allein immer ergibt sich dadurch ein tieferer innerer Zusammenhang der beiden großen Perioden der Geschichte auch in der Kunst. Aehnlich wie die hebräischen Propheten die Zukunft des Messias weissagten, war auch im Reiche der Formen ein ahnungsvolles Hindeuten auf die zweite höhere Blüthe der Menschheit.

Um die Geschichte der christlichen Zeit auch für die

Kunst richtig zu würdigen, muß man vor Allem das Mysterium der Offenbarung verstehen. Ihr Wesen ist ein zwiefaches. Indem das Evangelium die höchsten Lehren in die einfachsten Sätze faßt, und dadurch allen Menschen ohne Unterschied der Völker und der Zeiten in dem Glauben an diese Lehren das Mittel des Heils darreicht, ist es unvertilgbar und keiner Veränderung unterworfen, über die Geschichte hinausgehoben. Indem aber das Christenthum nicht bloß an die Einzelnen gerichtet ist, sondern auch die Welt durchdringen und heiligen soll, muß es in die Mannichfaltigkeit des Lebens eingehen, nach der verschiedenen Einsicht der Zeiten die Sitte, den Staat, die Wissenschaft verschieden gestalten, und sich selbst als Religionslehre allmählich mehr und mehr entwickeln. Das Christenthum ist historisch zu betrachten, obgleich auch in seinem zeitlichen Leben jener innere Kern der einfachsten Lehren stets unverändert bleibt, das Senfkorn des Evangeliums, aus dem auch jene verschiedenen Gestaltungen hervorkeimen.

Das Evangelium war die Erlösung des geistigen Menschen. Bis dahin gab es keine Einzelnen, sondern nur Völker und Städte; der Mensch lag in den Banden der sinnlichen Natur gefesselt. Jetzt war das Wort seiner Befreiung gesprochen und begann zu wirken. Die Natur war die Göttin des Heidenthums, alle menschlichen Institutionen trugen das Gepräge der Naturverehrung, und die Kunst war das höchste Symbol derselben. Es trat daher ein mehr oder weniger bewußter Krieg gegen sie ein; war schon früher das volle Leben aus ihren Gestalten gewichen, so mußten jetzt ihre Tempel bis auf die Fundamente zerstört werden. Das alte Chaos schien zurück zu kehren; in der That war es auch der Untergang einer alten und die Entstehung einer neuen Welt. Das Christenthum haßt und verläugnet die in der Heidenwelt vergötterte Natur nicht, im Gegentheil es sollte sie zu einer größeren Freiheit erheben, indem es ihr die Last nahm, als Gottheit zu erscheinen. Dieß ist die Erlösung, nach welcher, wie der Apostel sagt, alle

Creatur seufzt. Der Anfang derselben war die Erschaffung einer neuen, jener alten vielfach entgegengesetzten Natur. Länder, welche bis dahin ein bedeutungsloses stummes Daseyn geführt hatten, erwachten allmählich, und selbst der Boden der alten Welt nahm, als sich andere Völker auf den Trümmern der römischen Größe ansiedelten, eine neue Gestalt an. Wie die erste Schöpfung begann auch diese zweite mit den Massen; Jahrhunderte vergingen, ehe die neuen Völker ihre Sprache, Gesetze, Sitten, ihr ganzes materielles Daseyn so weit ausgebildet hatten, daß auf diesem Boden die Kunst erstehen konnte. Diese zweite Natur und Kunst war nicht ganz außer Verbindung mit der ersten, aber dennoch völlig anders, ja eigentlich ihr entgegengesetzt. Bis auf die Fundamente war das Heidenthum zerfallen, aber auch nur bis auf diese; ein Band war geblieben, um den Zusammenhang der ersten Schöpfung mit der zweiten zu beurkunden. Die einfachsten architektonischen Gestalten des Geistes waren beiden gemein. Aber ihre Bestimmung ward eine andere, sie mußten umgestellt und umgestaltet werden. Jene völlig veränderte Bedeutung, die schon im Verfalle der alten Kunst angedeutet war, wurde jetzt mehr und mehr ausgeführt. Ich brauche, was zunächst das Architektonische betrifft, darüber nicht ausführlicher zu seyn, sondern kann mich auf das beziehen, was ich bei Gelegenheit des Antwerpner Domes schrieb. Die Theile erhielten statt der unmittelbaren Geltung eine mittelbare; sie wirkten nicht mehr äußerlich und im Sinne der breiten, vielgetheilten Fläche, sondern innerlich durch ihre Verbindung in der geistigen Einheit der Perspectiv-Linie. Es waren darin die Grundzüge der christlichen Form des Lebens in der Kunst gegeben; für die individuelle Kunst deutete sie auf die Malerei, in der auch die Dinge nicht mehr plastisch und neben einander, sondern zu einer höheren Einheit verbunden gelten. In einem der früheren Briefe zeigte ich aus sittlichen Rücksichten, daß nur die Malerei und nicht die Plastik der christlichen Kunst angemessen sey; hier haben wir dasselbe Resultat aus einem allgemeinen

Grun-

Grunde. Jene sittlichen Momente, die mit der natürlichen Bedeutung des Gegenstandes auch Eingang in die Kunst finden, sind ihrerseits auf dem eigentlichen Gebiete der Sittlichkeit nur durch weitere Entwickelung derselben Grundformen hervorgebracht, welche in der Architektur künstlerisch gestaltet vorkommen. Diese Grundform christlicher Anschauung ist, daß das Einzelne nicht als vollendet in dieser seiner natürlichen Form, sondern als unselbstständiger Theil des Ganzen betrachtet werde, und dieß führt künstlerisch auf die perspectivische Architektur und auf die Malerei, sittlich aber auf eine ursprünglich demüthige Haltung des Einzelnen und auf dadurch vielfältig bedingte Verhältnisse mehrerer zu einander.

Allein so wie es einer Reihe von Jahrhunderten bedurfte, um die Natur so weit durchzubilden, daß die architektonische Form sich entwickeln konnte, so bedurfte es wieder eines langen Zeitraums, ehe die Malerei in eigentlich künstlerischer Gestalt hervortrat. Denn die Kunst selbst, da in ihr das Element der Naturnothwendigkeit vorherrscht, mußte auch in dieser neuen Gestalt ihren festen Stufengang behalten, und bevor sie zur Malerei überging, die Sculptur, wenn sie auch nicht wie im Alterthume zur Vollendung kam, wenigstens versuchen. Als die Baukunst so weit gereift war, trat auch hier die menschliche Gestalt aus ihr, zunächst in mehr plastischer Weise hervor. Wenigstens erwachte künstlerisches Leben zuerst in dieser Weise; denn äußerlich war die Malerei, wie die Sculptur niemals völlig untergegangen, und beide stellten jetzt einzelne statuarische Gestalten in architektonisch-plastischer Strenge dar. Die Sculptur befand sich dabei zunächst im Vortheile; aber auch in ihr war schon die Richtung der Malerei darin wahrzunehmen, daß sie die Gestalten mehr von vorn als für die Seitenansicht auffaßte, und sie also für die Fläche mit einer Mittellinie vorbereitete.

Ich kann mich im Wesentlichen über die Gestalten, die nun auf einander folgten, auf die früheren Bemerkungen beziehen, wenn ich gleich sie dort in anderer Rücksicht auf die Sitte betrachtete. Es wird aber leicht klar seyn, wie sich in

der weiteren historischen Folge zugleich das christliche Sittenprincip, das architektonisch-perspectivische Element und die Schönheit mehr und mehr entwickelten. In den ersten sogenannten byzantinischen Gemälden war das Christliche mangelhaft, denn sie waren nur ascetisch strenge, ehrwürdig, und die wichtigere Seite des Christenthums, das Liebende und Verbindende, fehlte; das Malerische unvollkommen schon wegen der strengen plastischen Haltung, und im Gebiete der Schönheit stehen sie weit zurück, weil Beides, das Natürliche und das Geistige, unlebendig und unfrei erscheint. In den späteren, namentlich italienischen Bildern ist ein Fortschritt in jeder Beziehung, mehr Milde und Anmuth, Geist und Leben, und zugleich in der Verbindung zu einer perspectivisch geordneten Gruppe mehr Malerisches. Auch diese aber wurden von der Eyck'schen Schule übertroffen, in der die Verbindung nicht mehr eine äußerliche, sondern die landschaftliche Natur, das Ganze durch Licht, Farbenglanz und Spiegelung völlig verschmolzen war.

In dieser Schule war der eigenthümlich christliche Schönheitsbegriff vollkommen reif und ausgebildet. Aber jetzt trat auch das Einseitige desselben heraus, und es sollte eine Zeit kommen, wo man dieser christlichen Kunst eine andere, nicht christlichere, aber vermeintlich schönere entgegensetzte. Der Punkt, an dem sich die Wege schieden, war die Auffassung der menschlichen Gestalt. Käme es im Gemälde bloß auf das Ganze an, fiele das Schöne völlig mit dem Malerischen zusammen, so wäre die Auffassung der Eyck'schen Schule unübertrefflich gewesen. Allein in der Malerei ist das Ganze nicht mehr ein so einfaches wie in der Plastik, von nur einem untheilbaren Geiste belebtes, sondern der Geist des Ganzen setzt die Geister der Einzelnen voraus, und diese, die hier in der Mehrheit, und daher sich gegenseitig bedingend und herabsetzend erscheinen, sind doch wieder höher als die eine, sie umgebende Natur. In jener frühen Schule aber erschien der Mensch nur in dem christlichen Sinne der Demuth, und die Natur schöner als er.

Die phantastische leuchtende Darstellung derselben, jenes mystische Centrallicht, dessen ich oft erwähnt habe, spricht die Harmonie des Irdischen in Gott tiefsinnig aus, aber nicht völlig ohne Willkür. Diese Maler sind im Gebiete der Schönheit, was die Mystiker im Gebiete des Wissens: sie geben die tiefste Anschauung, aber nicht ohne im Einzelnen den Dingen Gewalt anzuthun, oder ein süßliches Spiel mit ihnen zu treiben.

In dem Streben, das Höhere zu erreichen, gingen die Niederländer und Italiener den abweichenden Weg, indem jene den Ernst der Bedeutung der menschlichen Züge fast bis zum Trüben verfolgten (worüber ich bei Quintin Messys sprach), diese aber immer mehr zu einer weichen Behandlung hinneigten, die zuletzt bei Pietro Perugino das Höchste des Lieblichen, aber nicht ohne einen Beigeschmack des Süßlichen erreichte. So haben die Italiener mehr Reiz, die Niederländer mehr christlichen Ernst.

Noch einmal und in höchster Gestalt erscheint die Vereinigung christlichen Ausdrucks mit der Schönheit bei Raphael, aber schon er selbst ist sich in dieser Beziehung nicht gleich, schon bei ihm beginnt die Trennung des Schönheitsbegriffes von dem Religiösen, welches das Charakteristische der Folgezeit ausmacht. Selbst sein kurzes Leben war zu lang, um die widerstrebenden Elemente verbunden zu halten. In seinen früheren Arbeiten erkennen wir noch ganz das fünfzehnte Jahrhundert, die Weichheit des Perugin durch einen edleren Geist höher gewürdigt. Auch die Werke seiner zweiten Manier haben noch den christlichen Charakter. Die Bilder seiner letzten Zeit sind nicht weniger schön, vielleicht selbst großartiger, mit noch reiferen Studien ausgeführt; aber es fehlt ihnen jener Zug höherer Weihe, wir nennen sie schön, im Gegensatze gegen die frühere religiöse Kunst.

Auch hier bestätigt sich jener Satz: Je mehr das architektonische Princip im Gemälde erhalten ist, desto mehr hat es religiösen Ausdruck. Raphaels Bilder zweiter Ma-

nier, in welchen zwar nicht mehr die strenge Symmetrie der früheren ist, die aber in der Stellung der Figuren und im Landschaftlichen die Perspective noch sehr deutlich zeigen, sind religiöser als seine letzten Werke, und zumal als die des Michel Angelo und der späteren, die immer mehr bloß flache Anordnung im Vorgrunde geben. Vielleicht scheint Ihnen, daß ich dieß Architektonische überschätze, und daß der verschiedene Ausdruck des Ganzen mehr von dem Gefühle, das wir in den einzelnen Gestalten sehen, abhängt; allein die Züge einer Jungfrau des Hemling oder des Perugino machen in einer anderen Anordnung eine ganz andere Wirkung: was dort lieblich und milde ist, wird unter anderen Umgebungen sinnlich und schwach erscheinen. Ueberdieß tritt auch gleichzeitig mit der Veränderung der äußern Anordnung eine andere Auffassung der menschlichen Gestalten ein. Statt dürrer Heiligen und zarter Jungfrauen sind jetzt die musculösen Formen der alten Plastik, statt des sanften Ovals und der anspruchlosen Gesichtsbildung die strengen Züge des griechischen Profils vorherrschend. Auch in der Körperbildung kam also ein anderes architektonisches Princip auf, und diese volleren, im antiken Sinne aufgefaßten Gestalten duldeten ihrerseits die Unterordnung unter die strenge Symmetrie und Perspective nicht, wie wir an einigen florentinischen Bildern dieser Periode, die Beides verbinden wollen, bemerken können. So war in Kurzem eine völlige Umwandlung der Kunst geschehen, ohne daß man sagen kann, von welchem dieser einzelnen Theile sie ausging. Die architektonische Anschauung war eine andere geworden, und auf dem neuen Fundamente mußte sich nothwendig auch ein anderer Bau erheben.

Dieser Wechsel gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen der Geschichte, und Alles hängt von der richtigen Auffassung desselben ab. Auch in der alten Welt verlor sich die architektonische Strenge im Laufe der Zeit. Allein dort war es Erschlaffung, welcher der gänzliche Verfall nachfolgte; hier aber trat eine höhere Begeisterung ein, welche ein Neues an die Stelle des Alten setzte. Die antike Kunst starb wie ein

gesunder Mensch an Altersschwäche, während die christlich-religiöse ihrem Leben auf seiner Höhe ein Ende machte. Jene zerfiel zugleich mit der Religion, diese verließ die Religion, um für sich zu bestehen.

Gewöhnlich sieht man die sogenannte Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste als einen Act der menschlichen Freiheit an, welche wählen und sich bestimmen könne, was sie als wahr, gut und schön anerkenne. In diesem Sinne hat man sie von verschiedenen Standpunkten aus als ein preiswürdiges oder bedauernswerthes Ereigniß dargestellt. Allein in der That war auch diese scheinbare Willkür innere Nothwendigkeit, das scheinbare Abwenden vom Historischen und vom Christlichen im Ganzen der Geschichte und des Christenthums begründet. In der alten Welt hatte der Geist nur eine Quelle, die Natur, seine Entwicklung war daher eine stätige und einfache, die Fortsetzung der materiellen Schöpfung; der Mensch war der Wortführer der sinnlichen Natur. Das Christenthum aber erkannte den Zwiespalt dieser Natur und des Geistes an, und hatte den Beruf ihn zu versöhnen, es mußte daher auch auf eine zwiefache Anschauung der Dinge eingehen. Jener heidnischen Naturwelt mußte die geistige Welt entgegengestellt werden, aber eben um des Gegensatzes willen, die des abstracten einzelnen Geistes. Es bedurfte einer eben so vollkommenen Herausbildung der anderen Seite, um erst später an der Herstellung der Harmonie beider zu arbeiten.

Der Keim, aus dem die christliche Welt sich entwickelte, war das Bewußtseyn der Macht des persönlichen Glaubens, der nicht auf natürlich nothwendigem Wege, sondern durch freie Bestimmung, besondere Einsicht oder Begnadigung an die einzelnen Auserwählten gelangte. Von diesem Standpunkt aus gestaltete sich das Leben, und endlich auch die Blüthe desselben, jene Kunst, welche mit dem Auge des subjectiven Geistes in die Dinge blickt, und die Formen nicht als äußerliche allein ansieht, sondern durch sie in ein Inneres hinein schaut. Auf der ersten Stufe des Lebens und der Kunst in dieser Periode, so lange es auf das Ar-

chitektonische, auf die Gestaltung der willenlosen Materie ankam, war dieses Streben mit sich einig. Sobald man aber mehr und mehr auf die beseelte Natur des Menschen einging, wo das abstracte innere Gefühl auch zugleich äußere objective That wird, trat die Einseitigkeit dieser ersten Richtung des christlichen Geistes hervor. Die Kirche, welche der Natur gegenüber die Stellung der Lehrerin annahm, hatte die Arbeit von Jahrhunderten vollendet; der Codex ihrer Vorschriften war vollständig, ihre Herrschaft unbestritten, und die Einheit mit der besiegten Natur hätte hergestellt seyn müssen. Statt dessen brach der Widerspruch zwischen der subjectiven Anforderung und der äußern Leistung überall heraus. Die Unmoralität der Zeit, die ruchlose Politik, die Heuchelei des Priesterthums schien Alles auflösen zu wollen.

Es galt daher eine Ergänzung dieses ersten einseitigen Christenthums durch das heidnische Element, des Naturverachtenden durch das Naturverehrende, des Subjectiven durch das Objective.

Die zweite Aera des Christenthums begann. Ihre Aufgabe ist leicht auszusprechen, aber unendlich schwer zu vollbringen. Leicht sind wir einig, daß der Gott der höchsten Liebe auch in seiner Schöpfung leben müsse, daß der treue Ausdruck des Naturgeistes der höchsten Offenbarung nicht widerstrebend seyn könne; aber die Durchbildung der Welt nach dieser neuen Auffassung ist die Arbeit einer Reihe von Jahrhunderten. In der That war das Heidenthum nie völlig vertilgt gewesen, seine innere Wahrheit lebte auch in der Christenheit fort. Damit die Natur im Menschen fähig wurde, die Stimme der göttlichen Offenbarung zu vernehmen, mußte sie erst selbst ihrer geistigen Würde sich bewußt werden, und dieß Bewußtseyn, das Werk des Heidenthums, war der bleibende Boden, auf dem das Christenthum sich gründete. Aber freilich bevor noch der große Bau vollendet war, durften die Werkleute von den luftigen Gerüsten nicht auf jenen Boden abwärts schauen; mit Recht versagte die

Kirche es ihnen. Jetzt, nachdem die Mauern aufgeführt, war es an der Zeit, langsam hinab zu steigen, um draußen das Schönste zum Schmucke des Tempels aufzusuchen. Es galt von der zweiten, ausschließlich subjectiven Natur zur objectiven zurück zu kehren. Dieß konnte aber, da es aus der subjectiven Natur selbst, und zwar aus ihrer Freiheit hervorgehen muß, nur allmählich in einseitigen; scheinbar willkürlichen Schritten geschehen, die nicht von der allgemeinen Kirche, sondern von Einzelnen ausgingen. In den untern, mehr materiellen Regionen des Lebens, wo die Natur als Bedürfniß da steht, war der Uebergang zu andern Verhältnissen schon längst unbemerkt angefangen; auch in der Wissenschaft machten sich allmählich andere Meinungen geltend, in der Kunst aber trat die neue Gestalt plötzlich hervor, und wirkte bezaubernd, indem sie die geistige Bedeutung der bisher nur geduldeten Natur im hellsten Lichte zeigte. Die Schönheit wurde der Gegenstand eines religiösen Gefühls, das in der Kirche seine Befriedigung nicht völlig fand, sie erhielt daher auch äußerlich fast religiöse Verehrung. In der alten Welt war die Religion nur ein Erzeugniß der Kunst, im Mittelalter umgekehrt die Kunst nur die untergeordnete Begleiterin der Religion gewesen. Jetzt schwankte man zwischen beidem. Aeußerlich blieb die Religion des Mittelalters bestehen, und erhielt auch fortwährend mehr oder weniger in ihrer historischen Gestalt Anerkenntniß und Verehrung.

Allein der wahrhaft lebende Glaube, aus dem die moralische Gestaltung der Welt hervorging, war der an die Natur. Die Kirche selbst, indem sie diesen Zwiespalt ignorirte, nahm eine zweideutige Gestalt an, und die Kunst konnte dieser nur entsprechen. Sie wagte es nicht, offen zur Natur überzugehen, aber sie blieb auch nicht ausschließlich bei der Religion. Jede würdige Tradition, auch weltlicher Geschichte oder mythologischen Inhalts, war darstellungsfähig, aber das Gemeinsame aller dieser Stoffe und daher der eigentliche Gegenstand des Schönheitscultus war der Mensch. Auffassung des Menschen in seiner Bedeutung, war daher die Aufgabe

dieser ersten Zeit nach der „Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften." Wie sie von Michel Angelo bis Rubens mit den Bedürfnissen einer nähern christlichen und nationellen Bestimmung dieses Gegenstandes rang, habe ich bei Gelegenheit der „Malerschule von Antwerpen" ausgeführt. Diese Richtung der Kunst wurde aber bald die ausschließlich katholische, welcher eine protestantische gegenüber stand. Die kirchliche Reformation war eine Reaction des urchristlichen subjectiven Geistes, gegen das objectiv und historisch gewordene Christenthum; so wenig auch die Reformatoren an die Kunst denken mochten, war ihre Protestation eigentlich gegen die Vermischung der Religion mit der Kunst gerichtet. Beide Parteien unterschieden sich gleichmäßig von der Kirche des Mittelalters durch ihr Verhältniß zur Natur: keine wollte sie so aufrichtig zurückstoßen, wie diese es gethan hatte; aber die Katholiken sahen die Natur nur in der historischen Gestalt, und die Protestanten nur in ihrer gemeinen subjectiven Erscheinung. Die große Bedeutung der Kirchenspaltung war, die Reiche der Natur und des Geistes, die bisher nur in großen Perioden auf einander gefolgt waren, gleichzeitig erscheinen zu lassen, um ihre Durchdringung zu befördern. In ihrer abstracten Reinheit blieben beide als Antike und Mittelalter vergangene, nur geistig existirende Gestalten; ihr Gegensatz aber war repräsentirt durch die beiden kirchlichen Parteien, von denen jede schon eine Verbindung der geistigen und natürlichen Elemente, aber in ganz verschiedener Mischung darstellte. Da aber die Zusammensetzung dieser Elemente bei beidem vom subjectiven Geiste ausging, so wurde sie hier wie dort durch manche Zufälligkeiten bestimmt, und jede von ihnen faßte die Wahrheit so einseitig auf, daß sie ohne den Gegenhalt der andern nicht bestehen konnte. Das protestantische Dogma von der Allmacht des subjectiven Glaubens hätte consequent zum Umsturz aller sittlichen Verhältnisse, und das katholische Verfahren, die Divergenz der Tradition und der Einsicht zu ignoriren, zum Untergange in allgemeiner Lauheit geführt. Deßhalb erschien denn auch jeder Partei die Trennung als

eine Willkür und Ungerechtigkeit der andern, und es erhielt sich der Kampf, der freilich das einzige Mittel zur vollkommenen Mischung jener widerstrebenden Elemente war.

In Beziehung auf die Kunst stimmten beide Theile theoretisch ziemlich überein, sie für ein neutrales, außerhalb des Streites gelegenes Gebiet zu halten. Der vorübergehende Bilderstürm und die bleibende Scheu des Bildlichen bei den Reformirten, traf nur die Anwendung der Kunst für den kirchlichen Gebrauch, nicht sie selbst. Ungeachtet dieser Verkennung des religiösen Elementes der Kunst auf beiden Seiten, sprach sich das innere Wesen beider kirchlichen Parteien dennoch in der Kunst vollkommen aus; die beiden Gattungen, welche sich trennten, die höhere oder historische Kunst, und die Genremalerei verhielten sich eben so zu einander, wie jene. Obgleich man nur an Schönheit, und zwar nicht einmal im ernsten Sinne des Wortes dachte, erhielt man auf beiden Seiten zugleich Wahrheit. Ich habe mich darüber in dem frühern Briefe über die Genremalerei umständlich ausgesprochen. Aber wie die Wahrheit von jeder beider Parteien nur einseitig und unvollkommen aufgefaßt war, so erschien auch die Schönheit in jeder beider Gattungen mangelhaft. Auch sie ergänzten sich gegenseitig, denn in beiden zusammen genommen waren alle Elemente der Schönheit vollständig, aber jedes von ihnen war zwischen der einen und der andern getheilt. Es würde vielleicht interessant seyn, dieß im Einzelnen durchzuführen und zu betrachten, wie Beseelung und Mannichfaltigkeit, Erfindung und Ausführung, Geist und Natur, Plastisches und Malerisches, Heidnisches und Christliches, Objectivität und Subjectivität bei beiden von gleichen Standpunkten aus, und mit ähnlicher Beschränkung, aber mit fühlbarem Gegensatze der einen Einseitigkeit gegen die andere sich zeigen. Indessen ist Manches darüber schon in meinen frühern Bemerkungen vorgekommen, und Sie werden es selbst leicht weiter ausführen können.

Wenn hienach der Mangel der Schönheit derselbe war, wie der der Wahrheit, so erschien er doch größer. Für die

Wahrheit liegt es näher, ein stückweises einseitiges Fortschreiten zu denken, aber die Schönheit ist wesentlich Einheit, und es ist uns wenig damit gedient, wenn ihre zerstreuten Glieder an verschiedenen Stellen aufgefunden werden; sie fordert wesentlich, daß alle Kräfte vereinigt sind. Daher steht denn auch diese Zeit jeder andern, die in sich ungetheilt producirte, nach, und namentlich im Vergleich gegen die frühere, scheint sie nur einen Rückschritt zu enthalten. In jenem frühern Briefe zeigte ich, daß sie es wenigstens in einer Beziehung nicht war, daß vielmehr und zwar durch die Genremalerei, ein Gewinn für die Kunst, ihr Fortschritt nach der Seite des Lebens hin, erlangt wurde. Jetzt bleibt die andere Seite zu betrachten, ob es nicht, wenigstens in Beziehung auf das Höhere, Geistige der Kunst, auf das was man vorzugsweise Schönheit nennt, ein Rückschritt sey? Häufig hat man es so dargestellt, daß die Entfernung der Spätern von Raphael nur ein bedauernswerther Irrthum gewesen sey, und es darauf angekommen wäre, und noch ankäme, zu ihm zurückzukehren. Diese Ansicht, weil sie die Einheit der Kunst heraushebt, und ihre Naturseite übersieht, steht eigentlich ganz auf dem katholischen Standpunkte. Allein auch von diesem Standpunkte muß man erkennen, daß, so hoch Raphael steht, dennoch in seiner Auffassung etwas lag, was das Schönheitsgefühl nicht völlig befriedigen konnte, und daher nach innerm religiösem Bedürfniß weiter zu gehen trieb.

Für die Italiener war es zunächst die Antike. Auch Raphael hatte die Antike gekannt und sehr glücklich benutzt. Aber welche Antike? Nur die Kunst der Kaiserzeit, die späte sinkende, in welcher der ernste Geist in weiche Sinnlichkeit aufgelöst war, nur diese übte anziehende Kraft auf die Männer des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts. Und mit Recht, denn diese gab Berührungspunkte mit der damaligen christlichen Auffassung. Die alte Kunst und die Kunst des Mittelalters waren von verschiedener Weise strengen Styls zu einer weichen Natürlichkeit übergegangen, ja diese Weichheit war in den Gestalten des fünfzehnten Jahrhun-

derts größer als im Alterthume, weil der christliche Sinn ihr eine tiefere Bedeutung lieh. Nur hier war also ein Uebergang möglich, daher fing denn auch in der Malerei, in der Baukunst, wie in der Wissenschaft und selbst im Leben, die Liebe des Alterthums überall von der Kaiserzeit an und drang erst später zu den Griechen und bei diesen erst allmählich in die frühern Zeiten rückwärts ein. Nur aus der spätern Antike war auch der Geist in Raphaels Werke übergegangen. Aber jene letzte Gestalt der alten Welt läßt ihre ursprüngliche Hoheit nur schwach durchblicken, und die Zeit der „Wiederherstellung" stand daher vor der alten Kunst wie vor einem verschlossenen Geheimniß; sie ahnete in diesen Formen das Hohe und Geistige, aber was sie vollkommen verstand, war das Sinnliche, das nur reizen, nicht befriedigen konnte. Man mußte also nicht um eitler Neuerung willen, sondern aus wahrer Sehnsucht immer wieder zur Antike zurückkehren und tiefer in sie einzudringen suchen.

Die höhere Gattung der Malerei ist auch in dieser Beziehung der Gattungsmalerei nicht so fremd, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Diese ganze Periode der Wiederaufnahme des alten Geistes war wie ein chemischer Proceß, in welchem sich die Elemente nach manchen Wahlverwandtschaften verbanden, und verschiedene Niederschläge gaben, denen erst weitere Auflösung und Gestaltung bevorstand. Im Ganzen war in der Kunst, als der körperlichen Religion, das antike Element überwiegend, es schied sich aber nach christlicher Weise in geistiges und natürliches, in die formale Einheit und in die reale Mannichfaltigkeit, und so gestalteten sich die beiden entgegengesetzten Gattungen.

Was in der Malerei, dem Gebiete eines reicher entwickelten Geistes, sich äußerlich schied, läßt sich in der Baukunst mehr in seiner Verbindung erkennen. Da, wo sie sich als Kunst geltend machte, prätendirte sie ausschließlich antik zu seyn; aber fern von dem Hauptschauplatze dieser Thätigkeit, von Italien, in den nördlichen Ländern blieb das Princip der christlichen Architektur noch eine Zeit hin-

durch ziemlich rein. Auch in jener vermeintlich ganz antiken Kunst erhielt es sich als Bedürfniß, Gewohnheit des Lebens und dergleichen, und schon im siebzehnten Jahrhunderte meinten Einige, das Alte völlig beherrschen, und mit modernem Geschmacke steigern zu können, während Andere immer mehr und mehr auf die reine Antike zurück zuführen suchten.

Lange Zeit hindurch ergab sich zwar das auffallende Resultat, daß die Kunst, je mehr sie sich in die Antike einarbeitete, sich immer weiter davon entfernte, immer moderner wurde. Indessen dieß war die Reaction des vom Principe des Alterthums befruchteten Lebens, und, indem es die Gränzen des Alten und Neuen vielfältig feststellte, das Mittel sich ihrer völlig bewußt zu werden. Das anhaltende Streben erreichte daher auch zuletzt seinen Zweck, das Alte wirklich wieder herzustellen.

Freilich nun nicht mehr in der gegenwärtigen Kunst, sondern nur in der Betrachtung der alten Werke selbst, aber mit so vollem Eingehen und so lebendiger Theilnahme, daß diese jetzt wirklich unser Eigenthum sind. Man nenne dieß nicht eine äußere historische Kenntniß, es ist vielmehr eine wahre Befriedigung des Schönheitsgefühls. Sie wäre uns auch nicht geworden, wenn nicht durch jene Bestrebungen der Kunst die christlichen Gestalten und Gefühle so vielfältig mit den antiken Formen vermählt, und diese dadurch in ein neues Leben zurückgerufen und in unsere Empfindungen übergegangen wären. Jetzt erst ist die alte Welt und ihre Kunst wirklich bei uns eingekehrt: sie hat nicht bloß das Bürgerrecht wie eine Fremde erhalten, sondern sie ist thätiges, viel vermögendes Mitglied der Gemeinde geworden.

Für die ausübende Kunst ist die nächste Folge, daß die Sculptur, mehr als je im antiken Sinne, und dennoch völlig im Geiste der Gegenwart, in dieser neuesten Zeit wieder entstanden ist. Hierdurch ist uns aber auch ein anderer, noch größerer Gewinn geworden. Denn während in

allen Gestalten sich seit Raphaels Zeiten plastisch-antike und malerisch-christliche Motive so mischten, daß keines von beiden rein und vollkommen hervortreten konnte, so ist nun, da die Sculptur rein ausscheidet und sich als das auch in unserer Zeit lebende Princip des Alterthums darstellt, auch die Malerei in ihrem eigensten Wesen, und mit ihr die frühere rein christliche Kunst klar und ungetrübt erstanden.

Unsere Väter, vor einem halben Jahrhundert, gingen noch an den Werken der vor-Raphaelischen Zeit, an den ältern Italienern und Niederländern, wie an den gothischen Domen kalt und unberührt vorüber, die uns durch die Rückwirkung der wiedergewonnenen Antike wieder vollkommen verständlich geworden sind, und uns eben so tief und tiefer ergreifen, als die alte Kunst selbst.

Dieser geschichtliche Gang der Dinge, besonders auch die Erfahrung der letzten Zeit, gibt uns sehr deutliche Aufschlüsse über das Wesen der Schönheit.

Das Verständniß der Antike öffnet uns den Sinn für das Mittelalter; die Kunst des Mittelalters aber führte auf ihrer höchsten Spitze zur glühenden Verehrung der alten Kunst. Sie rufen sich also gegenseitig hervor, und kehren wieder zu sich zurück, bilden also eine in sich abgeschlossene kreisähnliche Gestalt. Die Besorgniß vor einer unbegränzten Zahl von Kunstgeschlechtern verschwindet daher, und wir sehen eine innere Einheit des Schönen, ohne daß dasselbe auf eine bestimmte Erscheinung zu beschränken wäre.

Auf den ersten Blick scheint zwar ein harter Dualismus zu entstehen, weil nur jene beiden, die antike und die christliche Kunst entstehen können. Allein näher betrachtet mildert sich auch dieß. Denn nur in der Architektur stehn beide Formen einander so schroff gegenüber, daß jede dritte historische Gestalt der Baukunst als eine Vorbereitung der einen oder der andern erscheint. In den mehr individualisirten Künsten dagegen gehen sie sanfter in einander über, und es entsteht eine Reihe von verschiedenen Durchbildungen beider Grundprincipe. Diese erscheinen daher als die

entfernten Pole des Ganzen (das mehr elliptisch als kreisförmig ist), zwischen denen sich die verbindenden Linien in lebendiger, wenn ich so sagen darf, elastischer Weise mehr und mehr ausdehnen. Ich überlasse Ihnen, das Bild dieser Ellipse mehr auszuführen, und bitte nur festzuhalten, daß eine Einseitigkeit entsteht, wenn man den einen oder den andern der beiden Brennpunkte als Centrum eines Kreises ansieht, daß man aber auch keinen Theil der ganzen Linie richtig würdigt, wenn man sich nicht seines Zusammenhanges mit den übrigen bewußt ist.

Auch das Verhältniß der Schönheit und Kunst zur Wahrheit und Religion stellt sich nun näher fest. Denn die Wahrheit (im abstract geistigen Sinne) bildet eben so wie die Schönheit eine in sich geschlossene elliptische Linie, mit ihren Polen und Brennpunkten, welche mit jener andern an gewissen Punkten sich schneidet, aber überall zu ihr in festem Verhältnisse steht. Beide gehören als einzelne Planetenbahnen demselben Sonnensysteme an. Auch die Schönheit ist eine Wahrheit, beschränkter vielleicht, aber sicherer als die andere, denn sie kann nicht lügen, weil in ihr die Willkür sich vernichtet, nicht wie in der moralischen Welt zum Bösen wird. Sie ist reine Hingebung, Pietät ohne egoistischen Vorbehalt, eine heidnische Tugend, die aber auch dem Christen unentbehrlich ist. Sie werden mich jetzt wohl nicht mehr beschuldigen, daß ich alle Perioden gleichstellte. Am liebsten fasse ich meine Vorstellungen von dem verschiedenen Werthe derselben in ein Bild zusammen, das mir schon lange vorschwebt, und auf das ich vielleicht schon früher angespielt habe. Die Menschheit wandelt einen gebirgigen Pfad, der im Ganzen aufwärts geht, aber zuweilen zwischen den einzelnen Gipfeln sich in tiefere Thäler senkt. Da sehen denn die, welche im Thale wandeln, oft nicht auf die Höhe, und die, welche oben stehen, erkennen nicht die in den nahen beschatteten Thälern, während ihnen die entfernteren, hinter ihnen gelegenen Höhen völlig deutlich sind. Auch krümmt sich der Weg, und manchmal sieht man

gewisse schönere Gegenden nur von ihrer Nachtseite, manchmal verhüllen sie sich ganz. Wer aber schon auf die höhern Gipfel gelangt ist, der kann vielleicht bei günstigem Lichte und mit geübtem Auge auch in den engern Schluchten Manches, was sonst im Dunkel blieb, erkennen und sich freuen, daß auch die da unten so wacker arbeiten, um wieder hinauf zu kommen.

Aber den vollen ungestörten Ueberblick hat freilich nur der, welcher vom Himmel aus die ganze Pilgerfahrt in ihren Höhen und Tiefen betrachtet.

Da ich nun so weit noch nicht bin, und da ohnehin jedes Gleichniß etwas hinken darf, so empfehle ich mich und das meinige Ihrer Nachsicht, und eile zu Bette.

Funfzehnter Brief.

Tournay.

Vorgestern frühe wurde endlich die so lange aufgeschobene Abreise von Brügge durchgesetzt, und seit ich mich von der Nähe des Meeres abgewendet, ist plötzlich ein thätigerer Geist in mich gefahren. Denn ich habe seitdem Ypern, Courtray und einen Theil von Tournay durchwandert und werde vielleicht schon übermorgen wieder von hier abreisen.

Die nächsten Umgebungen von Brügge haben noch die Gestalt des Canallandes, bald aber verliert sich dieß, und die Gegend nimmt wieder den eigenthümlich flandrischen Charakter an, den ich auf dem Wege von Antwerpen nach Gent beobachtete: flach, höchstens hügelig, sehr bewohnt und benutzt. Es war Sonntag und Kirmes, und von allen Seiten wanderten geschmückte lustige Leute aus den im Felde zerstreut liegenden Hütten nach den benachbarten Ortschaften. In Thorout, einem schönen großen Flecken, wo wir zuerst Pferde wechselten, ging es noch ziemlich still und nüchtern her. Aber in Hooglede, der zweiten Station, hatte der Kirmestag schon das Uebergewicht über den Sonntag gewonnen. Wir hielten zwischen der Kirche und der Schenke, und kaum hörte man den Choralgesang vor dem Geschrei der Gäste in der Trinkstube und dem Lärmen, das sich dichter bei uns an den Tischen des Taschenspielers und des Pfefferkuchenhändlers erhob. Zuletzt passirten wir die Commune Langemarke, die über zehntausend Einwohner und drei Kirchen hat, aber fast nur aus zerstreut liegenden Häusern ohne Straße besteht. Ich hatte, was in diesem Augenblicke in Belgien selten seyn mochte, eine durchaus loyale und der französischen Sache abgeneigte Reisegesellschaft. Sie bestand näm-

nämlich aus einer Matrone von beträchtlicher Wohlbeleibtheit, die freilich mit der Partei der „Bewegung" nicht sympathisiren könnte, und einem Gendarm, dem Wächter eines Geldtransports, den die Diligence führte, der sich, obgleich Belgier, nicht Holländer, mit aller Leidenschaftlichkeit des Dienstes oder des Parteihasses gegen die französisch gesinnten Liberalen aussprach. Endlich naheten wir den Festungswerken von Ypern, das aus seiner niedrigen Lage kaum mit den Thürmen über das Buschwerk des Glacis herüberragte. Als wir durch die labyrinthischen Wege der Außenwerke endlich in die Thore und zum Gasthofe gekommen waren, benutzte ich den schönen hellen Vormittag, um noch vor dem Essen den größten Theil der ziemlich ausgedehnten, aber leicht übersichtlichen Stadt zu durchwandern. Auch sie wie Brügge unterscheidet sich von den alten Handelsstädten des eigentlichen Deutschlands dadurch, daß die Straßen, obgleich alt, sehr breit und heiter, sogar ziemlich regelmäßig sind. Vielleicht eine nöthige Sorgfalt, um die Luft in dem niedrig gelegenen Orte gesund zu erhalten. Denn früher wenigstens stand diese Gegend in so bösem Rufe, daß man in ganz Flandern von recht bleichen Gestalten sagte, sie sähen aus wie der Tod von Ypern. Jetzt ist die Gefahr, weil durch die große Bevölkerung die sumpfigen Stellen ausgetrocknet und urbar gemacht sind, sehr vermindert. Heute zumal, am Kirmestage, trugen die Gesichter in den Straßen von Ypern die Farbe des blühenden Lebens. An den Gebäuden der Stadt findet sich noch viel Alterthümliches, aber nicht leicht etwas Verfallendes, sondern Alles erhalten und heiter. Die Abnahme der Bevölkerung und der großen Fabrikthätigkeit, die hier im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert war, hat auf das Aeußere nur vortheilhaft gewirkt, weil dadurch manches Alte, das sonst dem Neuen weichen müssen, erhalten wurde, und mancher Platz, der sonst bebaut wäre, frei blieb. So sind auch namentlich die Kirchen hier nicht, wie in Holland, durch den Anbau von Wohnhäusern entstellt. Von ihnen, besonders von dem

Dome, der auch in seiner heitern ritterlichen Zierlichkeit sehr ergötzte, finden Sie im Notizenblatte Manches bemerkt. Es ist hier ein anderer architektonischer Geist fühlbar als in Brügge und Gent; statt des Breiten, Schweren, das sich anläßt, als ob es in einer weichen nur zu groben Formen geeigneten Masse gearbeitet wäre, tritt etwas Schärferes, Leichtes, Heiteres ein. Auch habe ich zu meiner großen Freude wieder Vorgothisches, wenn auch nur in einer Thüre, gefunden. Die Meinung, welche ich in Gent aussprach, daß jener schwere Styl zum Theil eine Vermischung des gothischen und vorgothischen sey, gewinnt dadurch an Stärke, weil sogleich, wo dieser sich deutlich sondert, jener schärfer und heiterer hervortritt.

An der Wirthstafel saß ich unter ehrbaren, einheimischen Junggesellen, deren flamländisches Gespräch (denn sie waren nicht gefällig genug, es in ein französisches zu verwandeln) sich wieder um die Politik, dießmal nicht zu Gunsten der Holländer, drehte. Unter Anderm war eine Abtheilung holländischer Artillerie, die vor Kurzem in Folge der französischen Unruhen hieher in die Gränzfestung verlegt war, der Gegenstand ihres Witzes, und sie wetteiferten in Anekdoten von der Unbehülflichkeit und selbst von der Furchtsamkeit dieser Truppen, die sie bei den Uebungen bemerkt haben wollten. Ueberhaupt lieben die Belgier über die Schwerfälligkeit der Holländer zu spotten, obgleich sie selbst nicht frei davon sind, und oft hört man sie dieselben Spottreden auf jene anwenden, welche die Franzosen ursprünglich gegen sie selbst gebraucht haben. Vielleicht liegt gerade darin ein Reiz, indem sie sich nun von dem Fehler, für den sie sonst leiden mußten, frei glauben, und sich, was sie gern mögen, einbilden können, Franzosen zu seyn. Leider ist aber das Lächerliche bei dieser halb französischen Nation eine höchst gefährliche Waffe in den Händen des Uebelwollenden; denn dem Spotte widerspricht der Ernst vergebens, und beherrscht zu seyn von solchen, welche man, auch mit Unrecht, verlachen zu können glaubt, ist doppelt drückend.

Erst um fünf Uhr fuhr meine Diligence ab, und ich hatte daher noch lange Zeit, mich im Kirmesgewühle des großen Marktes umherzutreiben. Das Architektonische des Platzes ist charakteristisch und malerisch, obgleich nicht regelmäßig. Das Rathhaus, welches die eine schmale Seite des Platzes einnimmt, ist ein großes, an sich nicht interessantes Gebäude aus dem vorigen Jahrhundert, aber schon unter den Wohnhäusern, welche die andere Seite umgeben, sind einige aus dem funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, die sich in ihrer breiten gemächlichen Form und im reichen Schmucke mit allerlei Bildwerk recht stattlich ausnehmen. Die bedeutendste Zierde des Platzes ist die Kaufhalle, ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts, nicht so eigenthümlich wie die in Brügge, aber viel leichter und edler. Der italienische Styl und unsre Sitte haben uns daran gewöhnt, die Fenster durch breite Zwischenräume zu trennen, hier dagegen ist Fenster an Fenster anschließend, so daß eigentlich keine Wand, sondern nur Oeffnungen und leichte zierlich in Stein gearbeitete Glieder sichtbar sind. Allein trotz dieser etwas bunten Mannichfaltigkeit ist das Ganze doch wieder sehr einfach, weil alle Fenster gleich sind, und sich unmittelbar aneinander reihen. Es ist eine Gestalt, die dem städtischen demokratischen Wesen entspricht, der vielseitigen Regsamkeit völlig gleichberechtigter Glieder. Der Styl dieser Kaufhallen ist im Vergleich mit dem der Kirchen und selbst der Rathhäuser weniger edel, namentlich fehlt hier das ritterlich kühne zierliche Aufstreben der einzelnen Theile, aber dafür gibt er mehr den Anblick eines vollendeten Ganzen. So prägte sich im Mittelalter der Geist der verschiedenen Stände in festen Formen aus. Gerade hier, wo der Dom nahe an die Hallen gränzt, wurde mir dieser Gegensatz recht deutlich. Das bunte Gewühl der Kirmes war eine treffliche Staffage für das architektonische Bild des Platzes: es ist seine heitre altflandrische Nationaltracht. Die großen Räume der Halle waren den Handelsleuten eingeräumt; den Marktplatz selbst nahmen Gaukler, Wachsfiguren, Taschenspieler, Aequilibristen und dergleichen ein. Alte Leichtgläubig-

keit wurde mit der raffinirten Charlatanerie des neunzehnten Jahrhunderts befriedigt; der Pillendoctor war nicht bloß vom Hanswurste, sondern auch vom Feuerfresser begleitet. Die Seiltänzer hatten vor ihrer Bude eine Reihe von Bäumen eingesetzt, zwischen welchen sie von Zeit zu Zeit auf Eseln und Stelzen einen Ausfall unter die Menge machten und für einen Augenblick das allgemeine Toben und Schreien, und die Mißtöne der Drehorgeln und Bänkelsänger durch ihre Trommeln und Trompeten überboten. An den Häusern hingen Teppiche oder Fahnen von den Fenstern herab, neben denen Kopf an Kopf die Zuschauer, die sich dem Gewühle nicht anvertrauen wollten, herunterfahen. Eine Schauspielerbande gab im Freien komische Scenen im flamländischen Dialekte zum Besten. Aber auch manches Französische war über die Gränze gekommen, und um Ihnen auch etwas vom Markte mitzubringen, habe ich eine Inschrift von einer Bude copirt. Sie lautet so:

Venez voir le couronnement de sa Majesté le roi Charles X. précédé de la grande tentation de St. Antonie et de la rencontre de Monsieur et Madame Denis,

und mag Ihnen einen Beweis von der Vielseitigkeit des Darstellenden geben. Ich vermuthete politischen Witz bei dieser Combination, doch sie schien ein harmloser Zufall zu seyn. Meine kleine Diligence war von Kirmesgästen, mehr als mir lieb, besetzt, und ich mußte den schmalen Sitz des Kutschers, der sich dafür noch tiefer zu meinen Füßen mehr schwebend als sitzend hielt, meinem Platze im Innern des Wagens vorziehn. Bald hinter der Stadt wird die Gegend hügelig, und Wäldchen wechseln mit dem Einerlei der Felder. In der kleinen nach einer frühern Zerstörung im vorigen Jahrhundert (wenn ich nicht irre) neu und regelmäßig gebauten Festung Menin erwartete ich die große, von Frankreich herkommende Messagerie, und langte, unter lauter Enthusiasten für den Tricolor und die Juliustage in Courtray an. Vor völlig eintretender Dunkelheit konnte ich noch die Straßen der Stadt

durchwandern. Sie gilt für die älteste der ganzen Gegend, aber meine antiquarische Hoffnung wurde nicht erfüllt. Leider — denn zwischen dem Alterthümlichen und der Industrie ist einmal offener Krieg — ist sie eine üppig aufblühende Fabrikstadt, und der mercantilische Unternehmungsgeist räumt tüchtig auf. Der Krieg hat ihm vorgearbeitet, und in den fast zahllosen Belagerungen, welche diese und die benachbarten Städte in dem nie beendigten Gränzstreite des deutschen und französischen Stammes erlitten haben, mag das Alte schon früher zerstört oder doch verletzt worden seyn. Wer übrigens das Alterthümliche nicht vermißt, mag sich an dem Neuen wohl erfreuen. Alles ist geräumig und heiter; auf den Märkten, in den breiten Straßen und in den reich geschmückten Kaufläden geht es rege und lebendig her. Die Volkssprache ist noch flamländisch, doch scheint man in den höhern Ständen das Französische vorzuziehn. Zu verargen ist es ihnen nicht, theils wegen des üblen Klanges, theils wegen der großen Abweichungen des hiesigen Dialekts, da sich selbst die Bewohner benachbarter Städte, wie man mich versichert, oft untereinander mißverstehen. Das beste Mittel, diese Ungleichheit zu heben, sich der verwandten Schriftsprache, des Holländischen, zu bedienen, ist unbeliebt, man spricht lieber französisch. Ebenso fand ich es auch in manchen Gegenden von Oberitalien, daß Personen, die nicht grade wissenschaftlich gebildet waren, gegen Fremde, die den Dialekt nicht kannten, das Französische der italienischen Schriftsprache vorzogen. Es mag weniger schwer seyn, die fremde Sprache zu reden, als sich bei der einheimischen des gewohnten Dialekts zu enthalten. Dieß letzte gibt leicht ein Gefühl des Zwangs oder der Affectation. Kann ich selbst mich doch nicht entschließen, die flamländischen Namen Kortryk und Doornyk statt der bekannten französischen zu brauchen.

Am andern Morgen begann ich wieder meine Excursion, in der Hoffnung bei schärferm Lichte noch etwas Belohnendes zu finden. Allein vergeblich. Zwei Kirchen, von nicht sehr großem Interesse, waren bald gesehen und in das Notizenblatt

aufgenommen, und ungeachtet der freundliche und gesprächige Besitzer einer kleinen Gemäldesammlung, den ich aufsuchte, mich einigen andern Sammlern zuführte, war es noch sehr früh, als er mich entließ. Müßig durchstrich ich einige Straßen, ohne etwas zu entdecken, was mich interessiren konnte. Selbst die Kaufhalle am Markte ist hier ein neues Gebäude. Da sie mir architektonisch nichts gewährte, blieb ich mechanisch vor den Anschlagzetteln im Thorwege stehen, und fand hier etwas, das mich wenigstens einen Augenblick aufhielt und einer Notiz in meiner Brieftasche werth schien. Es war eine Ankündigung des Bürgermeisters über die Festlichkeiten der nahe bevorstehenden Kirmestage, französisch und flamländisch, und berechnet, wie es schien, um jedem Geschlecht und Alter, dem verschiedensten Stande und Geschmack etwas zu bieten. Bogenschießen, Kugelspiel (Jeu de boules), großes Concert, Mat de Cocagne, Büchsenschießen, Pferderennen, Preisvertheilung in der Zeichen-Akademie, Scheibenschießen der Communalgarden (Tir à la Cible, Schie Schieting) waren nach Ort und Stunde gehörig angeordnet, und ein Ball machte den gewöhnlichen Beschluß jedes Tages. Wir ernsthaften Deutschen wissen kaum, ob wir uns mehr über das vergnügungslustige Publicum oder die vorsorgliche Behörde verwundern sollen.

Die Diligence nach Tournay sollte erst um fünf Uhr von hier abfahren, und hätte mich im Finstern oder in der Dämmerung in die alte Stadt hineingeführt. Jetzt war es erst zehn Uhr Morgens, in Courtray nichts mehr für mich zu thun, und wenn ich den Weg von fünf bis sechs Stunden zu Fuße mit aller Muße zurücklegte, so kam ich zeitig genug dort an, um noch ein Paar Tagesstunden zu benutzen. Ueberdieß schien der Tag nicht sehr heiß zu werden, und ich sehnte mich nach einer Fußwanderung, von der ich nach früheren Erfahrungen hoffte, daß sie mir irgend ein kleines Abenteuer gewähren oder mich doch mit den Leuten des Landes in nähere Berührung bringen würde. So verkündigte ich denn der erstaunten Wirthin zum Einhorn meinen Entschluß, vertraute ihr

mein Gepäck, um es mit der Diligence zu befördern, stärkte mich durch ein solides Frühstück und trat den Weg an. Freilich wurde mein Eifer im Ganzen wenig belohnt. Lange Vorstädte ziehen sich von der Stadt aus, und kaum bemerkt man, wo sie aufhören, weil einzelne Wohnungen sie mit den benachbarten Ortschaften verbinden, welche wiederum nur aus zerstreuten Häusern bestehen und durch die Zollstätten begränzt werden. Die fruchtbare Gegend nahm bald wieder den flachen und einförmigen Charakter an; die Sonne trat hervor und brannte auf der gepflasterten, baumlosen Straße, und meine Hoffnung auf irgend ein Begegnen blieb völlig unerfüllt. Fast kein Fußgänger war zu sehen, und nur ein Paar Lastwagen, auf denen die Knechte beim langsamen Schritte der Pferde schliefen. Die große Zahl der Diligencen trägt mit dazu bei, die Straßen einsam zu machen, und ich wanderte also, von meinem Regenschirme gegen die Sonne geschützt, ungestört meinen Gedanken überlassen. Auf der Hälfte des Weges kam ich an die Sprachgränze des deutschen und französischen Flanderns. Kinder, die im Wege liegend französisch plauderten, bezeichneten sie, und ich konnte mich nicht enthalten — so müde war ich des Flamländischen — den wohlklingenden Tönen zuzuhören, und den schmutzigen kleinen Gränzgöttern einige Worte und einige Münze zu weihen. Bald darauf verschönert sich die Gegend. Größere Hügel mit dunklen Wäldern, zum Theil mit Klöstern auf dem Gipfel, ziehen sich in einiger Entfernung, und heitere Thäler bilden sich dazwischen, so daß ich in einem Flecken, durch den ich wanderte, von dem höher gelegenen Kirchhofe schon einen Anblick hatte, der nach dem langen Aufenthalte im flachen Lande erfreulich war. Bald darauf kamen auch große Landhäuser mit Parks und Alleen am Wege, während im Hintergrunde schon die alte Stadt mit den massigen Thürmen ihres Doms hervortrat. Kurz vor dem letzten Dorfe sah ich in einiger Entfernung vom Wege eine Ruine zwischen den Kornfeldern. Ich scheuete den Umweg nicht, und fand die Mauern einer sechseckigen Capelle, wohl aus dem früheren Mittelalter, aber

ohne sonstiges Interesse; indessen begrüßte ich sie gleichsam als ein Wahrzeichen, daß ich einen an Alterthümern reicheren Boden betreten habe. So zog ich staubbedeckter Wanderer denn muthig bei den Kaffeegärten des vorstädtischen Dorfes und einigen eleganten Besuchern vorbei durch eine herrliche, vierfache, schattige Allee bis an die Festungswerke und in das Thor. Hier hörte ich, daß mein Gasthof fast am anderen Ende der Stadt sey, und daß ich nur die breite Hauptstraße (la grande route) zu durchwandern habe, eine Gelegenheit, sogleich die Stadt kennen zu lernen. In einem alten Buche, wenn ich nicht irre in der Merian'schen Topographie, hatte ich gelesen, daß in Tournay viele Häuser in der römischen Manier, wie man sie zu Köln sieht, gebaut seyen; allein so fleißig ich mich nach ihnen umschaute, konnte ich keines der Art vorfinden. Auch hier sind stark beschäftigte Fabriken, und die Bauluſt ihrer Eigenthümer scheint fast noch größer als in Gent; wenigstens bezeichnete man mehrere Paläste mit vorspringenden Flügeln, Säulenreihen und Statuen als Eigenthum von solchen Privatbesitzern.

Noch auf meinem Wege zum Gasthofe wurde ich aber für den Mangel alter Wohngebäude reichlich entschädigt; denn plötzlich zeigte sich, zwischen den Häusern der Straße etwas zurücktretend, eine gewaltige Concha mit benachbartem Portale und anderen Theilen in den herrlichen, klaren Formen des vorgothischen Baues. Sie können nicht glauben, wie ich erfreut war, diesen ehrwürdigen Styl wieder zu sehen, der, weil er in unseren Rheingegenden so häufig ist, mich in der Fremde wie etwas Vaterländisches berührte. Nach der langen Entbehrung im Küstenlande, und nachdem die Hoffnung, welche die wenigen Ueberreste in Ypern erregten, in Courtray vereitelt wurde, war ich nun um so froher, ein großes wohlerhaltenes Gebäude dieser Art zu finden. Alle Müdigkeit des Weges verschwand; ich konnte mich nicht enthalten, sogleich die Betrachtung erst der Außenseite, dann auch des Innern zu beginnen, und als meine Kräfte sich nicht mehr stark genug zeigten, um auf das Genauere einzugehen, suchte ich nur —

ohne die Zeit auf dem Wege zum Gasthofe zu verlieren — ein benachbartes Kaffeehaus, um nach einiger Ruhe und Erfrischung noch den Rest des Tages in der Kirche zubringen zu können.

Ich kann mich nicht enthalten, gleich etwas darüber zu sprechen, obgleich ich erst morgen meine Notizen vervollständigen und ordnen werde.

Von ganz eigenthümlicher Schönheit ist das innere Langhaus. Es hat nicht, wie S. Maria in Köln und die Basiliken freistehende Säulen, sondern Pfeiler und zwischen denselben in den Abseiten zwei Stockwerke, einen untern niederen und einen oberen Gang. Allein an diesen Pfeilern sind nicht, wie bei solcher Construction in einigen deutschen Kirchen, lange durch beide Stockwerke durchgehende Halbsäulen, sondern jedes Stockwerk hat seine eigene Säulenreihe mit davon getragenen Bogen. Die Fenster sowohl in beiden Hallen als im Mittelschiffe über den Abseiten sind klein und geben dem sehr langen Schiffe ein schwaches Licht. Da aber die Gliederung der Pfeiler sehr kräftig ist, und die einfachen Formen der kreisrunden Bogen sich dennoch vollkommen deutlich zeigen, so trägt auch dieses Halbdunkel dazu bei, dem Ganzen ein ehrwürdiges ernstes Ansehen zu geben. Gegen Abend als das Licht noch mehr abnahm und die Formen weicher und breiter wurden, tönte aus einer Seitencapelle die Hora der Domherren im Canto fermo, und ich kann nicht aussprechen, wie günstig dieser Gesang dem Eindrucke des Gebäudes war. Es ist eigen, daß Baukunst und Musik sich so wohl mit einander vertragen, da sie doch gewissermaßen entgegengesetzt sind, diese das allerpersönlichste Gefühl, jene die allgemeinsten Verhältnisse ausspricht. Allein freilich ergänzt sich überall das Entgegengesetzte bei innerer Gleichheit, und so sind auch Musik und Baukunst Gegensätze in einem gemeinsamen Element, in ihrer, ich möchte sie nennen, siderischen Sphäre. Beide stehen an der Gränze der wirklichen Welt; die eine ist unpersönlich, die andere überpersönlich und sich auflösend. Darum ergänzen sie sich auch; die Architektur gibt corporelle Gestalt und

feste Begründung im Allgemeinen, und die Musik läßt darin das persönliche, seelenhafte Gefühl ertönen. Freilich aber müssen, wenn man dieß gegenseitige Verhalten ganz empfinden soll, beide auch in so übereinstimmendem Style zusammentreffen wie hier. Vielleicht gibt es für jeden architektonischen Styl einen ihm entsprechenden musikalischen, aber gewiß nicht für jeden musikalischen eine passende Architektur, weil die spätere Musik, in der sich die letzte und luftigste Verflüchtigung der Seele ausspricht, mit dem ruhigen Geiste des Bauwerks nichts mehr gemein hat. Darum läßt sich auch die Virtuosität unserer Tage am liebsten in den kahlen, glänzenden Wänden hören, die auch erst unsere Zeit als schön oder doch als elegant angesehen hat. Kaum aber möchte in irgend einem Zeitalter eine vollere Uebereinstimmung beider Künste zu finden seyn, als in dem, welchem dieser Dom angehört. Das feste Vorschreiten des Canto fermo in gerundeten Tonmassen gleicht so sehr den vollen Formen dieser Architektur. So ist auch diese Musik eine Tradition des Ambrosianischen Hymnus oder älterer antiker Weisen, und dieser Baustyl eine Uebertragung unmittelbar antiker Formen in die christliche Kirche. Mir war bei diesen Tönen, als ob ehrwürdige geistliche Gestalten, die kräftigen Väter der Kirche, durch diese Hallen schritten, Gregor der siebente und seine Vorgänger bis zu den Zeiten des Ambrosius hinauf, welche die rohe Sinnlichkeit von den Pforten des Heiligthums abwiesen und die Grundzüge des christlichen Wesens so strenge, aber auch so rein ausprägten. Gewiß, hier ist eine Schönheit, die bleibend ist, wie das Christenthum; und wohl uns, daß wir sie, die *lange* verkannte, wieder verstehen.

Nur das Langhaus und das Kreuzschiff sind vorgothisch; der Chor ist im völlig ausgebildeten, aber auch noch sehr reinen gothischen Style, wie er nur in der zweiten Hälfte des dreizehnten oder der ersten des vierzehnten Jahrhunderts vorkommt. Gewöhnlich bemerkt man die Wirkung solcher Zusammensetzung aus verschiedenen Zeiten nur am Aeußeren der Gebäude, und da treten freilich die abweichenden Eigenthüm-

lichkeiten beider Style sehr schroff und abstechend gegen einander heraus. Im Innern aber hat man sie nicht leicht genau beachtet, hauptsächlich weil sie selten beide in solcher Vollkommenheit neben einander vorkommen. Heute erst überzeugte ich mich, daß die Verbindung beider gar nicht nachtheilig wirkt, wenigstens so wie sie hier ist, so daß der spätere Styl als die Perspective des früheren erscheint. Denn der Fortgang vom Schweren und Einfachen zum Leichten, Höhern und Geschmückteren ist der Bedeutung der einzelnen Theile, an welchen er sich hier findet, angemessen. Das schattige Langhaus mit seinen ernsten Seitenhallen ist der Zugang, das schon hellere und breitere, aber in gebrochenen, mittleren Formen erbaute Kreuzschiff die Vorhalle; das Chor erst ist das eigentliche Heiligthum, die Stätte der Anbetung, für welche die schlanken, reichgegliederten Pfeiler mit den leichten Gewölben und den hohen, farbig strahlenden Fenstern ein würdiger und prächtiger Schmuck sind. So ist das Chor der Hymnus, auf welchen die einfache Introduction und der mäßige Uebergang vorbereiten, und es zeigt sich schon für das Auge, was wir sonst nur aus der Geschichte erfahren, daß der spätere und der frühere Styl im nothwendigen inneren Zusammenhange stehen, und jener nur der weiter entwickelte, gesteigerte Ausdruck desselben Gefühls ist. Wenigstens gilt dieß von dem Innern; denn freilich sind die verschiedenen Style auch wieder getrennte, sich von einander ablösende Perioden, die von außen her gesehen mehr einen Gegensatz gegen einander bilden.

So weit kam ich gestern, und habe seitdem wieder einen sehr genußreichen Tag durchlebt. Tournay ist nicht so schön, wie Brügge, nicht so, ich möchte sagen, in Einem Gusse geformt. Es besitzt auch nicht Kunstschätze, welche das Gemüth so sehr erwärmen, wie Hemlings und van Eycks Bilder Dafür aber vereinigt es Werke entfernter Jahrhunderte und gibt das Gefühl auf einem historischen Boden zu stehen.

Die Einheimischen glauben sogar noch römische Ueber-

bleibsel zu besitzen, und in der That sind ein Paar sehr alte, der Römer, wie sie hier im Norden bauten, nicht ganz unwürdige Mauerwerke da. Das eine ist mitten in der Stadt, eine bedeckte Brücke über die Schelde; man nennt sie l'Arche de l'Escaut, weil sie (wie der Rialto, freilich in viel geringerer Breite, aber im höheren Winkel) nur aus einem, von Ufer zu Ufer gespannten Bogen besteht. Also eine Befestigung des Stromes, ohne das ohnehin enge Bette desselben noch zu schmälern. Es ist noch in späterer Zeit benutzt, wie einige im neueren Style eingebrochene Fenster zeigen. An einem größeren Fenster in der Mitte des Ganges finden sich ein Paar verstümmelte maskenartige Köpfe, die aber eher dem Mittelalter angehören. Jetzt ist sie nicht gangbar, und man passirt den Fluß auf einer hölzernen Brücke daneben.

Zu einem anderen, angeblich römischen Werke, fuhr ich heute Nachmittag. Es liegt in dem Dorfe Vaux, eine halbe Stunde von der Stadt aufwärts an den Ufern der Schelde, und ist ein Quadrat von etwa 60 Schritt Länge, an jeder Ecke ein bedeutender, runder Thurm, in den hier häufig gefundenen Tuffsteinen erbaut. Das Innere der starken Mauern ist mit unregelmäßigen Lagen gefüllt, die äußern Steine sind aber ziemlich sorgfältig behauen. Der Pächter, der jetzt den Hof als Garten und die Thürme als Vorrathskammern benutzt, nannte die Ruine die Cäsarsburg (le castel du roi César), und man mag bei der großen Einfachheit des Planes wohl zugeben, daß es in der letzten römischen, oder in der ersten fränkischen Zeit von römisch gebildeten, einheimischen Werkleuten erbaut seyn kann. Der Weg dahin ist ganz angenehm. Am Ufer wechseln Kalkbrennereien, Fabrikgebäude und Dörfer, während auf dem freilich schon schmalen Strom eine große Thätigkeit von Ein- und Ausladenden, oder von Kohlenbooten, die nach der Stadt durchfahren, ist. Bald ziehen sich aber auch Hügel mit Gärten und Lusthäusern näher ans Ufer.

Sehr schön sind an manchen Stellen die alten Befestigungen der Stadt, gewaltige aus Bruchsteinen gebaute Thür-

me, die man auch allenfalls für Römerwerke ausgeben könnte. Indessen gehören sie, wie sich an andern Stellen, namentlich an den vorzugsweise malerischen gewölbten Gängen, welche die Schelde beim Ein- und Ausflusse in die Stadt beherrschen, deutlich zeigt, dem Mittelalter an.

Außer dem Dome habe ich mehrere Kirchen gefunden, die auf das frühere Mittelalter verweisen; dennoch ist auch hier durch die Achtlosigkeit der früheren Jahrhunderte und durch die revolutionäre Wuth zu zerstören und neu zu bauen, Manches verloren gegangen. Die alte Abtei St. Martin mit ihrer Kirche ist zum Regierungsgebäude, der Klostergarten zu einem öffentlichen Park geworden, an den ein ganzer Platz mit neuen städtischen, zum Theil in höchst luxuriösen, aber auch abenteuerlichen Formen errichteten Gebäuden anstößt.

Das Erhaltene verdankt man ohne Zweifel größtentheils dem Umstande, daß die jetzige Stadt ungeachtet ihrer gegenwärtigen Fabrikblüthe der früheren nicht gleichkommt; wie dieß die weiten, unbebauten Strecken innerhalb der Mauern zeigen; auch sind die bewohnten Theile nicht sehr belebt.

Heute Vormittag brachte ich ein Paar Stunden auf der städtischen Bibliothek zu, hauptsächlich um in einheimischen Schriften über das Alter des Dombaues Nachrichten zu suchen. Indessen, wie gewöhnlich war auch hier die Ausbeute gering. Die Autoren dieser Art bekümmern sich meistens zu viel um die ersten dunkelsten Zeiten, in welchen die Phantasie dem Localpatriotismus am freiesten schmeicheln kann, und vernachlässigen dafür die Zeit, für welche sich noch etwas Urkundliches und Wesentliches ermitteln ließe. Gewiß ist, daß die Stadt die älteste oder doch eine der ältesten des belgischen Galliens gewesen, daß sie sehr frühe gegen das Ende des fünften oder im Anfange des sechsten Jahrhunderts einen Bischof gehabt hat, und damals unter den Nachkommen Chlodewigs im Reiche Soissons oft der Zufluchtsort und Sitz der Könige war. Im Jahre 1655 entdeckte man (jedoch nicht in der Gegend des Doms, sondern in einem entfernten Stadttheile) ein Grab, und darin außer manchen anderen Kostbar-

keiten einen Siegelring mit dem Bildnisse eines langhaarigen Merovingers und der Inschrift: Childerici regis. Aus den Zügen dieses Bildes und aus der Zeit der vorgefundenen, sämmtlich römischen Münzen hat man schließen wollen, daß der erste Childerich, Chlodewigs Vater († 480) hier begraben sey. Die Alterthümer selbst, über die eine bei der Auffindung von Jakob Chifflet nur allzu umständlich abgefaßte Beschreibung existirt, sind später auf manchem Umwege in die königliche Bibliothek zu Paris gekommen. Hierauf stützt sich die gewöhnliche Angabe, daß Childerich der Gründer des Doms sey, die sich jedenfalls nicht auf das jetzige Gebäude bezieht. Dieses soll nach der Vermuthung eines andern, ziemlich sorgfältigen Geschichtschreibers, von dem das Notizenblatt mehr enthält, bald nach der Mitte des eilften Jahrhunderts angefangen seyn, eine Angabe, welche der Styl des Langhauses wirklich zu bestätigen scheint. Die Aufgabe der Architektur des Mittelalters war passende Formen für die hohen Räume der Kirchen zu finden. Im Karolingischen Zeitalter stellte man zu diesem Zwecke im Innern Stockwerke von Pfeilern und Säulen über einander. In der Mitte des eilften Jahrhunderts dagegen, wie wir es aus den Bauten der fränkischen Kaiser in Bamberg, Worms, Speyer und Mainz kennen lernen, reifte das Gefühl für die Einheit des innern Raumes schon so weit, daß man wenigstens gewisse Halbsäulen durch die ganze Höhe des Gebäudes hindurch verlängerte. Zwischen beiden Formen scheint dieser Bau in der Mitte zu stehen, weil er zwar noch die Absonderung der Stockwerke vollkommen deutlich enthält und keinen Versuch zeigt, die einzelnen Glieder aufwärts zu strecken, aber dennoch die Säulen durchweg nicht mehr freistehend, sondern an Pfeiler angelehnt sind, und überall in den beiden Stockwerken einander entsprechen. Obgleich aber der hiesige Bau den karolingischen Formen näher steht, mag er doch nicht älter seyn, als die deutschen Bauten aus den Zeiten der salischen Kaiser. Denn in Frankreich erhielt sich auch in späterer Zeit jene karolingische Form der doppelten Stockwerke, und selbst in dem

ausgebildeten gothischen Style der französischen Kirchen finden sich noch Spuren derselben, während sie in Deutschland, wo der Geist des neuen Styls reiner ist, mehr verschwinden. In mancher Beziehung kann man Deutschland im frühern Mittelalter wie eine geistige Colonie Frankreichs ansehen, in welcher sich (wie in Nordamerica und in den griechischen Colonien) die aufkommende Theorie consequenter entwickelte als im Mutterlande. So war es architektonisch und so auch politisch in der Ausbildung des feudalistischen Staatsrechts.

Das Kreuzschiff zeigt auch hier schon schlankere Säulen, und die zwar noch runden, aber aufwärts gezogenen Bogen, die Vorläufer der spitzen. Es ist daher neuer als das Langhaus, indessen nicht später als ins zwölfte Jahrhundert zu setzen, und bestätigt also die obige Annahme über die Erbauungszeit des Langhauses.

Der Dom ist mein beständiger Gang; ich werde nicht müde, in diesen ehrwürdigen Hallen umherzuwandeln. Schon sonst habe ich gefunden, daß mir die besten, fruchtbarsten Gedanken in großen Bauwerken aufgehen, und ich bin auch diesem wieder sehr dankbar; er hat mir die lebendigste Anschauung der damaligen Zeit gewährt. Als ich vorgestern hier den Canto fermo hörte, gingen die Väter der Kirche, Gregor und seine Geistesverwandten, an mir vorüber; aber als diese heiligen Klänge schwiegen bei längerm Verweilen, traten mir auch ihre Gegner, die Fürsten und die Ritter, mit dem geharnischten Tritte aus den Hallen entgegen. In denselben Formen lebt zugleich die strenge Frömmigkeit und die wilde Leidenschaft und weltliche Rohheit jener Zeit. Im rein Architektonischen ist das scholastisch-theologische Element vorherrschend. In den stämmigen Säulen, den einfachen kreisrunden Bogen, ist die Weisheit der Kirche niedergelegt, welche gewisse Grundwahrheiten einfach und mit eiserner Consequenz festhielt, ohne sich auf das Entgegengesetzte einzulassen, die daher das individuelle Leben, das noch nicht biegsam und durchbildet genug war, um sich zu fügen, nicht beachtete,

und, wo es auf die Aufrechthaltung des Ganzen ankam, mit den Kräften der Einzelnen immer verschwenderisch umging. Dieß gibt die einfachen Grundzüge, die uns architektonisch imponiren. Ueberall aber, wo das Architektonische in feineres Detail übergeht, bei kleineren Verbindungsgliedern oder bei unerläßlichen Verzierungen an Thürpfosten, Säulenknäufen, Gesimsen u. dgl. zeigt sich diese einfache, massenhafte Auffassung in ihrer Schwäche; wenn wir solche Theile im Einzelnen betrachten, erscheinen sie zu schwer, plump, gewaltsam. Am meisten, wenn sie in Bildwerk übergehen; denn da wird Alles maß- und haltungslos, bald übermäßig groß, bald übermäßig klein; um nur einige Ordnung und Gliederung hineinzubringen, mußte man auch hier zu geometrischer Regelmäßigkeit seine Zuflucht nehmen, obgleich sie dem individuellen Leben wie ein äußerlicher, fremder Zwang steht. Die Vorzüge sind mit den Mängeln verbunden, die Gegensätze erzeugen sich. Im Ganzen, in ruhiger, unpersönlicher Haltung, architektonisch ist dieß kirchliche System würdig und großartig; wenn sich aber diese schweren Glieder bewegen, so gibt es entweder den langsamen unbeholfenen Tritt des finstern ernsten Mönchs oder das ungeschickte rohe Rasseln der Waffen. Wer sich lebendig hineinsieht in diese klaren Grundformen jener Zeit, den werden die Geister beiderlei Gestalten umwandeln.

Man hat oft die Baukunst symbolisch genannt, und gewiß ist sie für den spätern Beschauer eine Hieroglyphenschrift, welche, wenn er sie zu lesen versteht, ihm die Geheimnisse der Vorzeit und höhere ewige Geheimnisse offenbart. Gewöhnlich versteht man aber jenes Symbolische in dem falschen Sinne, als ob die Meister selbst die Formen als Zeichen für gewisse Lehren gebraucht hätten. Da gibt es denn freilich ein sehr dürftiges Resultat, wenn man etwa (wie es in freimaurerischen Schriften wohl geschehen ist) die dreieckige Form der Giebel für die Dreieinigkeit, das Quadrat in andern Theilen für die Offenbarung derselben in der Welt u. dgl. ansieht. Lächerlich unwürdige Formen, in denen so tiefe Mysterien nur entstellt erscheinen würden. Es mag wohl möglich

seyn,

seyn, daß man, besonders im spätern Mittelalter, auch an solche Symbolik gedacht und dieß in schriftlicher oder mündlicher Tradition fortgepflanzt hat; allein das war nicht viel mehr als eine Verirrung Einzelner, welche dunkle Ahnung von der tiefern Bedeutung der Formen hatten und willkürlich sich eine Auslegung dafür bildeten.

Eigentlich hat die Architektur ein Janusantlitz: sie ist niemals volle Gegenwart, aber Zukunft und Vergangenheit zugleich. Dem Gleichzeitigen ist sie keine Erscheinung der Gegenwart, obgleich er ihre Formen zunächst unbefangen, als einzig mögliche und nothwendige für ihren Zweck ausbildet, weil sein Schönheitsgefühl hier nicht völlig befriedigt wird. Die architektonische Form weis't auf die höhere Schönheit des Bildes hin, die Baukunst bereitet nur den Sinn und die Stätte für das Bild, sie ist daher auf die Zukunft hinweisend. Durch diesen Widerstreit vollkommener Nothwendigkeit und unvollkommener Befriedigung hat die Architektur für die Gleichzeitigen etwas Mystisches. Sie ist es aber in höherm Sinne, als sie es glauben. Denn sie legen darin ihr eigenstes, innerstes Wesen, die geheimsten Gefühle ihrer Zeit und ihres Volkes nieder; Gefühle, die sie selbst nicht aussprechen und nicht anschauen, also auch nicht wissentlich überliefern können. Erst den Nachkommen wird dieß sichtbar, und sie lesen in dieser Hieroglyphenschrift den Geist jener Zeit deutlicher, als er sich selbst erkennen konnte. Allein freilich ist er ihnen in dieser Form eine Vergangenheit, der wiederum das volle Leben der Gegenwart fehlt; dieß kann die Baukunst schon deßhalb nie erhalten, weil sie im Allgemeinen bleibt und die Dinge nicht in ihrer individuellen, natürlichen Gestalt gibt, in der sie auf eigenes Bestehen Anspruch machen. Sie erhält sie erst in ihrer geistigsten Auffassung durch das gesteigerte historische Verständniß. Wer den Geist der Entstehungszeit in jenen Formen recht tief empfindet, dem erstehen alle Erscheinungen jener Zeit in ihrem individuellen Leben aufs neue. In dem Dunkel dieser Hallen fühle ich das fromme strenge Walten des Beichtigers und das ruhige consequent verkettete

Denken des scholastischen Lehrers. Ich sehe, wie sich ihm die Welt nur in solchen mathematischen, scharfgezeichneten, dem individuellen Leben unzugänglichen Formen darstellt, ich empfinde aber auch, wie für höhere, mehr musikalische Begeisterung diese Kreise sich reicher in einander schlingen und ein leuchtendes Reich Gottes bilden müssen. Die Anschauungen des Mystikers, der Uebergang derselben in die individuelle Frömmigkeit, die innige Hingebung, die strenge Buße entwickeln sich. Dann aber sehe ich auch wieder die mehr bildlichen Gestalten, in denen sich das noch regellose, leidenschaftliche, schwankende Treiben der Weltlichen darstellt; ich sehe, wie jener Ernst der Lehre dieß leichtere Leben, da es sich nicht biegen läßt, bricht; ich sehe die endlose Verwirrung des Kampfs zwischen diesem wuchernden Anwuchs, in dem noch Unkraut und bessere Saat unkenntlich vermischt sind, und jener strengen vom individuellen Leben noch weit entfernten Theorie. So fühle ich denn auch, wie beide Gegensätze in diesem Kampfe sich nähern, wie die mathematisch verständige Richtung im Arabeskenspiele unwillkürlich pflanzenartige, lebendige Formen hervorbringt, und die bildliche Form allmählich mehr Regel und Ordnung erhält. Indem ich dieß empfinde, verstehe ich die Architektur der nächsten Epoche, in welcher diese Annäherung schon wahrzunehmen ist, deutlicher, und habe nun auch den Tact dieses zeitlichen Processes schon inne. Es bilden sich mir von selbst die leichtern Formen der spätern, aufstrebenden Architektur, und die natürlichern, würdig-ernsten Gestalten, die bald daraus hervortreten; es bildet sich darin das Lanzenspiel der Turniere und das Wortspiel der Disputationen, die anmaßendere Pracht des Clerus und die dreistere Bildung des Laien, die mehr geregelte Sitte des Lebens und das größere Selbstgefühl sogar in der Frömmigkeit, die heitere naive Ritterdichtkunst und die tiefere Poesie des Wissens. Ich beginne schon in jeder Vergangenheit neben ihrer Gegenwart ihre Zukunft mitzuempfinden. So führt die genaue und klare historische Betrachtung auch zu der höhern ästhetischen, von der mein letzter Brief sprach, welche in der Schönheit jeder ein-

zelnen Zeit den Zusammenhang mit den übrigen empfindet, und für die dieser Dom durch die treffliche Wirkung der verschiedenen Style in ihrer Verbindung ein schönes Beispiel gibt.

Als Nachtrag zu jenem Briefe füge ich noch eine Bemerkung hinzu, die mir erst später einfiel, und die meine historische Ansicht denen, welche daran haften, die Schönheit als eine natürliche anzusehen, näher bringen kann. Auch die historischen Formen nämlich sind als natürliche zu betrachten. Die körperliche Natur hat sich im Raume (gleichzeitig) entfaltet; die geistige aber hat ihr Feld in der Zeit und breitet sich nur in dieser aus. Die Geschichte ist eben so wie die Welt eine äußere Schöpfung Gottes.

Versuchen Sie, wie weit Sie mit diesem Satze kommen. Freilich aber ist es wieder nur ein bloßes Wort, während wir in dem Genusse der Kunstgestalten das volle lebendige Gefühl der Einheit und fortdauernden Gegenwart jeder Vergangenheit bis in unsere Zeit und über sie und die Zukunft hinaus erhalten. Und eben weil es Gefühl ist, gibt es denn freilich unzählige Grade des Verständnisses, je nachdem Jeder sich mehr oder weniger darin vertiefen kann. Das dunkle Gefühl einer bedeutungsvollen Schönheit und das bloß historische Beleben bestimmter Vergangenheiten sind nur Vorstufen. Das Höhere ist beides zu verbinden, und im vollen Genusse jeder einzelnen Schönheit zugleich ihr Verhältniß zu allen andern und ihre historischen Beziehungen zu fühlen. Aber freilich auf dieser Meisterstufe lernt Keiner aus. Dem menschlichen Denken kann zwar keine absolute Schranke gesetzt werden; aber auch das vollste Denken steht in einem Gegensatze gegen die lebendige Fülle und Leiblichkeit der Schöpfung, und für die höchste Anschaulichkeit bleibt uns nur das Nach- und Mitempfinden. Auch diese Gränze, wenn wir sie so nennen wollen, ist aber keine neidische Versagung, sondern vielmehr das Lebensprincip, welches die Fortdauer dieses Gefühls sichert.

Dieß wären einige Proben der Gedanken im Dome zu

Tournay. Leben Sie wohl. Aus Brüssel erhalten Sie weitere Nachricht von mir.

Fünftes Notizenblatt.

Ypern.

1. Dom Sanct Martin. Im Aeußern die schönste zierlichste Kirche, welche ich bisher in den Niederlanden gefunden. Der (unvollendete) Thurm an der Schauseite vor dem Mittelschiffe vortretend, so daß durch seine starken mit vielen Spitzsäulen und Tabernakeln geschmückten Strebepfeiler die Vorseite der Nebenschiffe zum Theil verdeckt wird. Die Abseiten sind niedrig, das Dach wird von einer Galerie aus gothischen Rosen verdeckt; Bogen, von den Spitzsäulen der Strebepfeiler ausgehend, stützen das Hauptschiff, dessen Dach auch von einer Galerie eingefaßt ist. Das Kreuz des ganzen Gebäudes erscheint sehr schlank, da auch das Kreuzschiff von niedrigen Abseiten umgeben ist, und der eigentliche, höhere Theil des Chors nur die Breite des Hauptschiffs hat. Der Chor selbst ist sehr lang und mit dem Kreuzschiffe auf jeder Seite durch zwei kleine, polygonartig geschlossene Capellen verbunden, deren niedriges Dach man nicht sieht, so daß von der Galerie, die sie begränzt, die leicht geschwungenen Strebebogen unmittelbar zu dem höhern Gebäude aufsteigen, ohne dessen schlanke Schönheit zu verhüllen. Die ganze Rückseite der Kirche hat dadurch ein eigenthümliches, weltlich, ritterlich heiteres Ansehen. Alle Einzelheiten sehr reich geschmückt; über den Fenstern sind mehrmals wiederholte gereifte Bogen. Der Schluß des Chors selbst ist die Hälfte eines vierundzwanzigseitigen Polygons, und kommt mithin dem Halbkreise sehr nahe.— Die Kreuzseiten bilden einen hohen, sehr schlanken Giebel, von zwei runden Thürmchen flankirt. Die Thüren sind tief eingehend, besonders die (nicht ganz vollendete) des rechten Kreuzes sehr reich geschmückt, im spätern gothischen Style, mit Verzierungen, die an Pflanzenformen erinnern.

Darüber ein rundes Fenster mit einer sechszehneckigen Rose. In der Mitte des Kreuzes ist nur ein kleines Thürmchen.

Inneres. Im Hauptschiffe Rundsäulen. Das Kreuz erscheint dadurch, daß die untern Wände des Chors erst hinter den beiden untern auf jeder Seite sich anschmiegenden, polygonförmigen Capellen anfangen, sehr hell und geräumig. Hier und im Chor starke, lange Pilaster mit Capitälen. Die Perspective des Ganzen ist sehr heiter. Vom Standpunkt im Anfange des Hauptschiffs sieht man zwischen den Rundsäulen in die schmalen und deßhalb (wegen der Nähe der Fenster) stark beleuchteten Seitenschiffe. Dann verengen die starken Pfeiler des Kreuzschiffs die Perspective. An dem Chor sind die Fenster lang und schmal, und der ganze Raum zwischen ihnen ist durch zierliche Rippen ausgefüllt, so daß die feinere Gliederung im Verhältnisse gegen die des Hauptschiffs durch optische Täuschung die Wände des Chors entfernter erscheinen läßt. Auch die vier Seitencapellen des Chors haben lange schmale Fenster, und gewähren für die schmalen Seitenschiffe einen pittoresken Augenpunkt. Breite des Hauptschiffs 21 Schritte, der Abseiten 8½, Pfeilerweite 10½. Im Chor sind die Zwischenräume 12 Schritte, indessen zwischen jedem mehrere Fenster. Breite des Kreuzes 23 Schritte.

Einfaches Kreuzgewölbe. Im Hauptschiffe sind die Gurten abwechselnd, theils bis auf die Capitäler der Rundsäulen herabgeführt, theils oben durch Kragsteine und Tabernakel gehalten. Die Verbindungsbogen der Säulen (im Sinne der Länge des Hauptschiffs) sind niedrig. Die Fenster sehr breit und mit verschieden gezeichneten Rosen geschmückt. Zwischen diesen Bogen und Fenstern läuft eine Galerie, unten mit rosenartiger Einfassung, aus welchen Säulen hervorgehen, nicht bloßer Schmuck, sondern ein wirklicher Gang. Im Chor unterbricht diese Galerie die (schon oben bezeichneten) langen Waudpfeiler. Umgangscapellen sind nicht. Das Bisthum ist erst 1560 errichtet und die Kirche ohne Zweifel sehr viel älter. Wann sie aber auch gegründet seyn mag, scheint sie

ihre jetzige Gestalt im 14ten Jahrhundert, in der Zeit der größten Gewerbsblüthe erhalten zu haben.

Heiter wie die Architektur ist die Ausschmückung, mit Orangerie und bunten Heiligenbildern. Gegenstände von Kunstwerth fand ich nicht. Im Innern des Chors am ersten Pfeiler links ein altes Grabmal des Robertus de Betunia, Grafen von Flandern, † 1322. Die Schrift ist erneuert, dagegen scheint das Portrait des alten Grafen auf Goldgrund und mit goldenem Schilde alt zu seyn. Das Bild des Johann van Eyck, das nach Karl van Mander (Fol. 202) sich hier befunden, und von dem er versichert, daß es mehr himmlisch als menschlich sey, ist nicht mehr hier.*)

2. Sanct Peter. Mittelschiff und Seitenschiffe haben gleiche Höhe und Breite (14 Schritte). Auch die Breite des Kreuzes ist gleich, die Pfeilerweite 11 Schritte. Das Hauptschiff hat nur drei, der Chor vier Intercolumnien. In jenem sehr schlanke Rundsäulen auf achteckiger Basis, Spitzbogen ohne Gurten tragend. Capitäler mit zwei Reihen Blätter. An den ungeheuern Kreuzpfeilern haben die Pilaster Würfelcapitäle, an welchen man durch den neuern Anstrich die vorgothische Verzierung noch erkennt. Im Chor niedrigere Rundsäulen mit achteckiger Basis; die Capitäle der beiden hintern haben achteckige Abschmiegung, darunter am Halse die sogenannte neugriechische Verzierung, die der beiden vordern Verzierungen in vorgothisch-flacher Arbeit.

Der Thurm an der Vorseite (im Westen) mit schweren Strebepfeilern. Aelter als diese ist die Thüre. Aus Sandstein, niedrig, mit einem einfachen Rundbogen gedeckt, einwärts gehend, so daß auf jeder Seite drei Säulen zwischen vortretenden scharfen Ecken. Kelchförmige Capitäle mit vorgothischen Sculpturen, so geordnet, daß die äußere Ecke den vordern Theil eines Gegenstandes zeigt, dessen hintere Theile

*) Eine alte Copie dieses Bildes findet sich im Besitze des Herrn Bogaert-Dumortier in Brügge, deren nähere Beschreibung s. in Passavant Kunstreise durch England und Belgien S. 367.

auf beiden Seiten (auf der, welche der Vorderlinie, und auf der, welche der Tiefe des Gebäudes entspricht) ausgeführt sind. Die erste Säule hat so ein Thier mit Löwenleib, aber mit Schnabel und Flügeln. Der Schnabel ist hier das nur einmal Vorhandene, von dem nach jeder Seite zu der Thierleib ausgearbeitet ist. Zwischen den Füßen desselben ist auf der einen Seite eine menschliche Gestalt, auf der andern ein Gefäß. Auf der zweiten Säule ist ebenso ein Vogel, dessen Körper, auf der dritten ein Engel, dessen Flügel auf beiden Seiten sichtbar. Die Ausführung ist die gewöhnliche flache, fast mehr Calatur, als Sculptur, mehr durch Striche die Massen andeutend, als sie in Formen gebend. Die Auffassung ist die gewöhnliche unlebendige mathematische. So besteht der Flügel des Vogels, welcher herabhängend gedacht ist, nicht bloß aus symmetrischen, seiner Länge entsprechenden Strichen, welche etwa die größeren Federn wirklich darstellen könnten, sondern diese Striche sind zweimal von Strichen oder Bändern in entgegengesetzter, sie durchschneidender Richtung unterbrochen, welche auch wieder symmetrisch angelegt, und so den Flügel seiner Länge nach in drei gleiche Theile theilen. Diese Bänder, ohnehin schon der natürlichen Form nicht entsprechend, sind überdieß mit Punkten und allerlei ähnlichen musterartigen Zierrathen bedeckt.

Ueber der Thür drei, und weiter oben zwei Fenster mit Säulen von ähnlichem Steine wie an jener. Fast scheint es, daß Thüre und Fenster Theile eines ältern Baues sind, die man zum spätern Thurm benutzt hat. Diesem älteren Bau würden die Würfelcapitäle des Kreuzes jedenfalls auch angehören. Aber die Capitäle an den Rundsäulen des Chors haben ebenfalls noch vorgothische Sculptur und sind also jedenfalls nicht viel jünger. Das vordere Schiff ist neuer.

3. Sanct Jakob. Mittlerer gothischer Styl. Pfeilerweite 12, Breite des Mittelschiffs 15½, der Seitenschiffe 14, des Kreuzes 16½. Hauptschiff und Chor jedes zwei Intercolumnien. In jenem Rundsäulen auf hoher achteckiger Basis, mit zwei Reihen gothischer Rosen am Capitäl.

Im Kreuz große Pfeiler; es ist nicht im Grundrisse, sondern nur durch den besondern Giebel und das große Fenster bezeichnet, Im Chor wieder Rundsäulen, doch ohne Basis, Capitäle mit flach gezeichneten Voluten. Polygonschluß ohne Umgang, bloß auf der Breite des Hauptschiffs, gerader Schluß der Abseiten. Sehr hohe Spitzbogen, über welchen die Wände ohne alle Verzierung, doch im Hauptschiffe oben kleine Fenster. Hölzerne Tonnengewölbe. Thurm an der Westseite, viereckig, plump, mit großen Strebepfeilern.

4. Die Hallen. Sehr breites und zwei Stockwerke enthaltendes Gebäude. Zu dem obern führt eine äußere, hohe Treppe in der Mitte des Ganzen, von der auf jeder Seite zwei und zwanzig Fenster mit Spitzbogen und zierlichen Steinarbeiten sich so nahe aneinander reihen, daß kein Raum zwischen ihnen bleibt und sie ein zusammenhängender Zierrath zu seyn scheinen. Auf der Mitte erhebt sich ein gewaltiger, wiederum wie in Brügge nur der Breite, nicht der Höhe entsprechender Thurm.

Courtray.

Frauenkirche. Breite des Mittelschiffs 16, der Seitenschiffe 9½, des Kreuzes 18, Pfeilerweite 15. Gegründet von Balduin 1203. Sie wird im Innern modernisirt; die Marmorbekleidung des Chors ist völlig, die des Hauptschiffs fast vollendet. Im Kreuze und zum Theil auch in dem noch nicht erneuerten Theile des Hauptschiffs erkennt man lange, runde Pilaster. Hinter dem Chor ist jetzt ein Umgang mit Capellen, doch läßt sich an den freistehenden Säulen und den ihnen entsprechenden Wandpfeilern erkennen, daß früher ein anderer Umgang ohne Capellen gewesen. Auch hier scheinen Rundsäulen und Pfeiler gleichzeitig vorgekommen zu seyn. — Das Schiff ist sehr niedrig und klein, das Kreuz hell und geräumig. Thurm vorn. Das Ganze ist massenhaft, wenig verziert, obgleich Steinbau.

Bedeutend leichter, zierlicher ist eine an das linke Seitenschiff angebaute Capelle, mit dreiseitigem Schluß, mit

Gurtenpfeilern ohne Capitäl. An den Wänden unter den Fenstern ist eine Verzierung in Spitzbogen, bei welcher in den Winkeln der Bogen und der sie trennenden senkrechten Stäbe Sculpturen einzelner Gestalten, welche zusammen historische Beziehungen haben, angebracht sind. Große Statue der Jungfrau, mit spitzen Schuhen. Alles scheint dem Ende des 14ten oder Anfang des 15ten Jahrhunderts anzugehören.

Am Ende der linken Abseite des Kreuzes ist ein gutes Basrelief im Berninischen Style, zwei Engel neben der Leiche eines Heiligen.

In der hintersten Capelle des Chors ist van Dyck's herrliche Aufrichtung des Kreuzes. Kühne Zeichnung der wenigen Figuren; der Reiter im Harnisch, dessen Gestalt so lebendig sich nach dem Zuschauer hin umwendet, die drei Henker, der Hund, Alles höchst kräftig und an Rubens erinnernd. Nur hat das Colorit nicht völlig dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weichheit.

Sanct Martin. Im Aeußern ähnlich, mit großem Thurm an der Vorderseite. Schlanke Rundsäulen. Alle drei Schiffe sind von gleicher im Verhältniß zur Breite sehr geringer Höhe. Breite des Mittelschiffs 16, der Seitenschiffe 14. Außerdem Capellen von 7 Schritt Breite. Pfeilerweite nur 7 Schritte. Im Chor ist die Säulenweite etwas größer, 9½ Schritt. Breite des Kreuzes 16. — Ausgießung des heiligen Geistes von Franz Pourbus.

Tournay.

Notre Dame, die Kathedrale. Schon dem Aeußern nach höchst bedeutendes, wohlerhaltenes Gebäude hohen Alterthums. Nur der hohe Chor ist jünger im vollendeten gothischen Style, dagegen Schiff und Kreuzschiff im reinen Style des Rundbogenbaues. In der Mitte des Kreuzes eine viereckige Kuppel, umgeben von vier höhern Thürmen, den Ecken des Mittelquadrates entsprechend. Die Vorlagen des Kreuzes sind halbkreisförmige Conchen, neben ihnen auf der Seite

des Langhauses eine Thüre. Auf der Vorderseite kein Thurm, sondern ein jedoch im späteren gothischen Style geschmücktes Portal mit einem großen Fenster.

Das Langhaus. Grundverhältnisse: die Breiten 21 und 10½, Pfeilerweite 9 Schritte. Die Seitenschiffe bestehen aus zwei über einander liegenden Galerien, d. h. der untere dem Bogen entsprechende Gang ist sehr niedrig, und es liegt darüber ein zweiter von gleicher Höhe und Breite (eine Emporkirche). Beide sind überwölbt, und jeder von ihnen hat sowohl in ihrem Innern als nach dem Hauptschiffe zu an den Pfeilern desselben seine eigene Säulenreihe. Diese Pfeiler haben an einem quadraten Kern vier runde Halbsäulen, mit attischer Base, auf welcher in der Ecke der Platte das gewöhnliche vorgothische Blättchen liegt. Würfelcapitäle mit Arabesken, auch an einigen mit Menschen und Thiergestalten. Im Ganzen auf jeder Seite zwölf Intercolumnien, doch so, daß die beiden letzten auch dem Kreuzschiffe angehören, indem sie zu den neben der Concha des Kreuzes liegenden Thüren den Zugang bilden. Den übrigen zehn Intercolumnien entsprechen auf der rechten Seite zwei Reihen kleiner, rundbogiger Fenster, so daß jede der beiden Galerien beleuchtet ist. Neben dem linken Seitenschiff läuft eine spätere Capelle, ein sogenannter Winterchor, von gleicher Höhe, wodurch die untere Fensterreihe ganz fortgefallen ist, und die obere nicht mehr nach außen, sondern in diese Capelle geht. Das Hauptschiff selbst erhält seine ziemlich schwache Beleuchtung durch eine Reihe eben so kleiner Fenster über den Abseiten. Von außen sieht man daher (wie gesagt wegen des angebauten Winterchors nur auf der rechten Seite) drei Reihen Fenster, welche ohne rosenartigen Schmuck, wohl aber auf den Seiten mit kleinen Säulen und darüber mit mehreren parallelen halbkreisförmigen Rundstäben verziert sind. Alle Bogen im Innern und Aeußern an den Fenstern, zwischen den Pfeilern und in den Gewölben sind halbkreisförmig. Die Gewölbe nebst den Gurtfortsetzungen scheinen indessen später erneuert oder hinzugefügt zu seyn.

Die Concha, welche auf jeder Seite das Kreuzschiff ab-

schließt, hat im Innern zwei Säulenstellungen, die untere mit sehr schlanken, die obere mit sehr kurzen freistehenden Rundsäulen; jene mit zwei Reihen, diese mit einer, eben so abgerundeter Fenster wie die des Hauptschiffs. Die Capitäle sind den korinthischen ähnlich, die Basis hat wieder das gewöhnliche Blatt. Innerhalb der Säulen ist ein geräumiger Umgang. Der viereckige Thurm in der Mitte des Kreuzes ist unten offen und dient also als beleuchtende Kuppel; er wird von vier großen Pfeilern getragen. Die Breite des Kreuzschiffs ist 25 Schritte.

Der Chor ist sehr lang und hoch, im schönen vollendeten gothischen Styl in den reinsten Verhältnissen. Hohe und schlanke Bündelpfeiler, aus einem Kern und schlanken Gurtfortsetzungen mit Capitälen bestehend, mit 13 Schritt Abstand von einander, trennen die Mitte, den eigentlichen hohen Chor, von dem Umgange, an welchen sich niedrige wenig beleuchtete Capellen anschließen. Nur drei größere Umgangscapellen im östlichen Theile, den drei Seiten des Achtecks entsprechend.

Die äußere Ansicht ist durch anschließende Gebäude sehr erschwert. Die Vorderseite ist zwar frei, jedoch auf der linken Seite (im Sinne des Hineingehenden) tritt der bischöfliche Palast (jetzt Seminar und Bibliothek) weit vor und verdeckt mit anschließenden Häusern die ganze nördliche Seite des Hauptschiffs bis zum Portal des Kreuzschiffs, welche nebst der Concha frei ist. Der Chor ist in seinem ganzen Umfange von Häusern umschlossen. Die südliche Seite des Kreuzes und Hauptschiffs ist bis gegen Westen frei, doch zum Theil in einer engen Straße, welche zu dem Platze vor der Vorderseite der Kirche führt. Die Kreuzseiten allein gestatten noch den Anblick des äußern Baues. Die Concha besteht wie gewöhnlich aus mehrern halbkreisförmigen und dreieckigen einander entsprechenden Theilen. Der Haupttheil der Rundung hat zwei Reihen Fenster; eine dritte Fensterreihe ist in einem kleinern halbkreisförmigen Mauerwerk, das sich etwas zurückzieht, und sich zu dem untern etwa wie ein Hals zum Körper verhält. Jener erste Theil schließt sich durch eine concentrische

Bedachung an den obern an, und dieser ist wieder durch ein halbkegelförmig aufgehendes Dach an den Giebel des eigentlichen Kreuzschiffes angelehnt. Mit diesem Giebel in einer Fläche liegt die Vorderseite der beiden Glockenthürme, welche die Concha des Kreuzes sowohl nach dem Langhause als nach dem Chor zu einfassen, und zwischen denen man die viereckige Kuppel auf dem Mittelquadrate und in geeigneter Form die beiden Thürme der andern Kreuzseite sieht. So hat man auf jeder Seite zuerst drei Stockwerke des Gebäudes, das erste mit doppelter, das zweite mit einfacher Fensterreihe, das dritte als Giebel ohne Fenster, und über ihnen die fünf Thürme, mithin ein reiches System von verschiedenen, deutlich in sich gegliederten Theilen. Verschieden sind beide Seiten des Kreuzes nur dadurch, daß der Boden auf der südlichen Seite bedeutend höher ist, als auf der nördlichen, so daß man auf dieser vermittelst einer äußern Treppe zur Thür und zum Boden der Kirche hinaufgeht, auf jener aber einige Stufen im Innern dazu hinabführen. Daher sieht man auf der nördlichen Seite einen größern Theil des Fundaments und darin eine Reihe (vermauerter) Fenster, welche sich vielleicht auf eine (jetzt nicht mehr existirende) Krypta bezogen haben mögen.

Sämmtliche Fenster sind nicht hoch; die untere Reihe ist die größeste und mehr als die zweite, doch weniger verziert als die oberste, in dem zweiten Stockwerke des Halbkreises befindliche Reihe. Das Dach beider Stockwerke ruht (wie bei Maria im Capitol in Köln und bei andern rheinischen Kirchen) auf Kragsteinen, ähnlich denen des korinthischen Styls. Der Giebel des Schiffs ist durch eine, in der Richtung seiner schrägen Linien aufsteigende Reihe kleiner Bogen verziert. Die Thürme sind in viele ziemlich niedrige Stockwerke mit rundbogigen Fensteröffnungen oder Verzierungen abgetheilt.

Die Wirkung des Ganzen dieser Kreuzseiten erinnert im Allgemeinen an die Choransichten der rheinischen Kirchen des Rundbogenstyls, am meisten an die Apostelkirche in Köln. Hier wie dort hat man ein System großartiger Massen von klaren, einfachen Formen, theils Drei- oder Vierecke, welche

durch ihre Stellung als Einzeichnungen eines Kreises erscheinen, dessen Mittelpunkt die Kuppel auf dem Kreuzquadrate bildet, theils wirkliche Kreisbogen, die sich wieder auf jene Figuren beziehen, und concentrischen Kreisen angehören. Wenn der alte Chor, der ohne Zweifel aus einer runden Concha bestand, die denen der Kreuzseiten glich, noch erhalten wäre, so würde dieß große siderische System des Baues noch vollständiger und klarer seyn. Deutlicher und dennoch mannichfaltiger wird diese Anordnung an der Kölner Kirche durch die achteckige Form der Kuppel und der Thürme, und durch die Verbindungen der Conchen des Chors und Kreuzes vermittelst gewisser Zwischenbaue, welche auch wieder die Form von Kreistheilen haben. Dagegen ist das System hier in so fern bedeutsamer durchgeführt, daß nicht bloß an der Seite des Chors, sondern auch an der Seite des Langhauses je zwei Thürme stehen, so daß die Kuppel noch vollkommener als die Mitte eines geschlossenen Ganzen erscheint. Die Verzierungen haben hier wie dort ihre Einheit dadurch, daß sie meist parallel, jedenfalls alle aus der Verbindung senkrechter und halbkreisförmiger Linien bestehen. Sie haben aber hier nicht die leichten Verhältnisse wie bei der Kölner Kirche, sind gedrängter, ohne doch reicher zu erscheinen. Auch das Ganze macht mehr den Eindruck des Schweren, Breiten, theils dadurch, daß die Thürme sämmtlich viereckig, nicht wie bei jenen zu Achtecken abgeschnitten sind, theils auch durch ihr Verhältniß zu einander, indem ungeachtet der großen Breite der Kuppel die Thürme sich dennoch auch für das Auge nicht an sie anschließen, sondern einen Zwischenraum gewähren, welcher optisch dadurch vergrößert wird, daß das Auge die gerade aufsteigenden Thürme mit der pyramidalischen Form des Kugeldachs gleichzeitig sieht und daher die Entfernung zum Theil auch nach diesem schätzt. Die Thüren neben der Concha haben durch Herstellungen bedeutend gelitten, sind aber noch höchst interessant. Sie sind gleicher Form. Die innere Oeffnung besteht aus einem unmittelbar von den Thürpfosten ausgehenden, unterhalb durch keine gerade Linie geschlossenen

Halbkreisbogen. An jeder Seite des Thürpfostens ist eine freistehende, aber dicht anliegende Säule jetzt ohne Basis und statt des Capitäls nur mit einer Plinthe gedeckt, und beide Säulen sind durch einen halbkreisförmigen, der Thüröffnung parallellaufenden, mit Arabesken von Laub und Vögeln geschmückten Rundstab verbunden. Ueber demselben ist höher hinauf ein großer kleeblattförmig gebrochener Bogen, wie er sich in der, dem Gebrauche des Spitzbogens vorhergehenden Zeit nicht selten findet. An der Thüröffnung, den Pfosten und den Säulen sind Sculpturen zu erkennen, die freilich so sehr mißhandelt sind, daß sogar die einzelnen mit Bildwerk versehenen Steine bei einer spätern Reparatur zum Theil an falsche Stellen eingesetzt worden.

Am südlichen Thore ist der Gegenstand der Bildarbeiten nicht mehr zu errathen. Am nördlichen unter dem arabeskenartigen Rundstabe sind drei Tafeln, Jesus unter den Aposteln, Petrus den Malchus schlagend, und dessen Verläugnung kenntlich. Neben den Säulen auf den Thürpfosten ist ein Kampf dargestellt, von oben nach unten, wie es der schmale Raum mit sich brachte, und wie er in dieser Zeit häufig vorkommt. Die Gestalten sind sehr groß und zum Theil in langen Panzerhemden mit Schilden und Sporn bewaffnet. Die Arbeit ist merkwürdig, denn die Gestalten treten ziemlich weit über den Grund hervor, sind aber gar nicht gerundet, sondern oben flach, und statt der Rundung mit zahlreichen parallelen oder gebrochenen Linien und Falten bedeckt. Sie sind daher fast mehr Zeichnung als Sculptur, mehr eingegraben als gemeißelt, und erinnern mehr als gewöhnlich die nordischen Steinbildwerke an die byzantinischen Metallarbeiten in der jetzt geschmolzenen Thür zu St. Paul in Rom oder in der Marcuskirche in Venedig.

Hauptportal. Unten eine vortretende, bedeckte Vorhalle im spätern gothischen Styl, aus neun Bogen bestehend, von denen der vierte und sechste den Eingang bilden, und den zwei Thüren, welche in die Kirche und zwar in das Mittelschiff derselben führen, entsprechen. Darunter sind an den Wänden

der Kirche Sculpturen, Basreliefs und Statuen in architektonischer Bedachung, aus verschiedenen Zeiten, zwar nicht von ausgezeichneten Künstlern, aber doch nicht ohne Interesse, weil sie eine geschichtliche Uebersicht der Sculptur vom dreizehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert gewähren. Die untere Reihe enthält ziemlich flach gearbeitete, einzelne statuarische Gestalten, jede in dem Raume zwischen zwei kleinen Säulen unter einen Spitzbogen eingefaßt. Die ersten, in der einfachen Gewandung, in gerader, etwas steifer Haltung, mögen noch dem dreizehnten Jahrhundert angehören. Die übrigen sind etwas neuer; sie haben die weichen Biegungen in Knie, Hüften und Schultern, welche den Körper fast zur Wellenlinie machen, wie sie im vierzehnten Jahrhundert häufig vorkommen; ein Ausdruck einer gewissen Sentimentalität und des immer mehr zur Malerei sich hinneigenden Sinnes. An den drei Thürpfeilern, welche dreiseitig fast als halbe Sechsecke vortreten, sind die dadurch entstehenden drei Nischen in historische Verbindung gebracht. An dem ersten ist Gott zwischen Adam und Eva, am zweiten sind Feigenbäume, am dritten verfolgt sie der Engel mit dem Schwerte. Die Bearbeitung des Nackten bei jener Neigung zu einer weichen und fast gliederlosen Haltung ist charakteristisch. Die zweite Reihe enthält Basreliefs, theils im sechszehnten Jahrhundert, theils etwas früher gemacht. In der dritten und obersten Reihe liest man unter einer Statue der Jungfrau die Jahreszahl 1589, unter der eines Bischofs 1625. Dieser letzten Zeit scheinen auch die übrigen, meistens bischöflichen Gestalten, sowohl durch ihren Styl, als durch die daran befindlichen architektonischen Verzierungen, Muschelwerk u. dgl., zu entsprechen.

Ueber dieser Vorhalle wird die Wand des Hauptschiffs fast in ihrer ganzen Breite und Höhe von einem großen Fenster in Spitzbogenform und mit reichen rosenähnlichen Verzierungen eingenommen. Sie ist aber nicht in einem Giebel, sondern rechtwinkelig abgeschlossen und durch zwei Thürmchen gegen die Abseiten begränzt, deren Dächer sich in einem sehr niedrigen Winkel (von etwa 40 Graden) daran lehnen. Das Fenster

und die Vorhalle gehören in ihrer jetzigen Form ohne Zweifel einem spätern Bau an, etwa der Zeit des Chorbaues, und wahrscheinlich hat man bei dieser Gelegenheit auch den Giebel durch eine rechtwinkelige Linie ersetzt, weil das flache Dach, wie es der Rundbogenstyl gewöhnlich hatte, mit dem großen Fenster und der für dasselbe nothwendigen Form des Spitzbogens nicht übereinstimmte.

Notizen zur Geschichte des Dombaues aus Cousin's Histoire de Tournay, ou démonstration du Christianisme de cet Evêché. 1619. 1620. 2 vol. 4. Genauere urkundliche Nachrichten über den Bau fehlen. Die Reihe der Bischöfe der Stadt fängt schon mit dem Jahre 488 an, und die bischöfliche Kirche wird stets auf dieser Stelle gestanden haben, aber auch bis zum eilften Jahrhundert, bei den beständigen Unruhen und Verheerungen durch die Normannen, gewiß sehr unbedeutend gewesen seyn. Erst in diesem Jahrhundert (siècle du rétablissement de la piété et sciences ès pays de par de ça, wie der Verfasser sagt) wurden überhaupt größere Bauten in diesen Gegenden unternommen. Eine große Feuersbrunst zerstörte die Stadt im Jahre 1059, so daß wahrscheinlich bald darauf der Bau, den wir im Hauptschiffe und Kreuze noch erhalten sehen, begonnen wurde. Eine bestimmte Nachricht findet sich vom Jahre 1110, in welchem der Bau des neuen Chors anfing. Im Jahre 1198 gab der Bischof Stephan († 1203) eine Summe Geldes in opus majoris ecclesiae ad formandam decenter testudinem sive caelaturam ipsius ecclesiae. Der Verfasser glaubt beide Nachrichten verbinden zu dürfen, bezieht sie auf den jetzigen Chor, und schließt also, daß man denselben damals beendet haben werde. Beides mit Unrecht. Denn warum soll die Ausschmückung der Decke (denn mehr bedeutet das Wort Caelatura im Mittelalter nicht, namentlich ist nicht nothwendig ein Gewölbe darunter zu verstehen. Vergl. du Cange, Gloss. h. v.), welche Bischof Stephan anordnete, gerade im Chor und nicht in der ganzen Kirche vorgenommen seyn? Jedenfalls ist aber der jetzige Chorbau

seiner

seiner ganzen Form und selbst seinem Grundrisse nach nicht eher als frühestens im dreizehnten Jahrhundert, etwa in der Mitte desselben, begonnen. Bei einer spätern Reparatur des Bodens hat man (wie der Verfasser II. p. 163 erzählt) die Fundamente der äußern Mauer des frühern Chors gefunden, wonach derselbe sehr viel kleiner als der jetzige gewesen. Dieß ist ohnehin nach dem Style der ältern Theile sehr wahrscheinlich. Das Gewölbe, welches man jetzt sieht, hat selbst zu Cousios Zeit noch nicht existirt. Er beschreibt im Gegensatze gegen den Chor das Schiff und sagt: La nef n'est ni si haute ni voultée, mais ornée d'un lambris peint en forme d'un tapis en bâtons. Es mag dieß noch die von Bischof Stephan besorgte Caelatura gewesen seyn. Die ganze Länge der Kirche im Innern gibt er auf 425 Fuß an, wovon das Schiff bis zum Kreuze 190′, die Breite desselben 45′, der Chor wiederum 190′ enthalten. Die Länge des Kreuzschiffs ist 110′, die Höhe des Chors 113′.

Innere Ausschmückung der Kirche.

Die Abseiten des Hauptschiffs, durch ihre geringe Breite und schwache Beleuchtung ohnehin wenig für Gemälde geeignet, haben keine Altäre, sondern sind bloß mit Grabsteinen, meistens der Domherren, in schwarzem und grauem Marmor ausgelegt. Im rechten Kreuze ist eine heilige Familie mit einer Glorie von Engeln gemalt von Matthias van Negre 1625, ein gut colorirtes Bild, durch bestimmtere Umrisse und den zierlichern, sanftern Geist noch an die Schule vor Rubens sich anschließend. Vier kleinere Gemälde desselben (ehemals Seitentafeln jenes Bildes) sind im Umgange des Chors aufgestellt. Unter mehreren Grabmälern ist hier das des Johannes de Mustino vom Jahre 1409 mit einem nicht uninteressanten gleichzeitigen Hautrelief, Christus am Oelberge:

Dum brevis est hora, cum Christo flebilis ora. — Quid fueris, quid sis, quid eris, per me bene noscis.

Der Wurf des Gewandes ist einfach und selbst die Haltung der Gestalt nicht ohne eine gewisse Würde. — In den

untern Fenstern hinter dem Hauptaltar ist ein Theil der alten Glasmalereien conservirt. Zwischen den Säulen des Chors stehen, leider nur zu hoch, die metallenen Reliquienkisten der Heiligen Eleutherius und Macarius; die eine scheint noch etwa aus dem eilften oder zwölften Jahrhundert, die andre aus der Zeit des gothischen Styls.

Durch den Umgang der andern Seite des Chors sieht man auf der entgegenstehenden Wand des Kreuzschiffs ein herrliches Bild von Rubens, die Rettung der Seelen aus dem Fegfeuer. Es ist eine der kühnen Compositionen, die nur ihm glückten. Fast sehen wir keinen Boden, und die Schaaren der Erlöst'en ziehen in diagonaler Richtung himmelwärts. Ein Weib, im untern Theile des Bildes, ist besonders schön. Das Colorit scheint etwas gelitten zu haben.

St. Quintin (auf dem großen Platze).

Die Haupttheile dieser kleinen Kirche sind älter als der gothische Styl, aus der Zeit des Uebergangs zu demselben. Der Thurm ist auf der Mitte des Kreuzes. In der Vorderseite nur eine Thür mit einem Rundbogen, dann zwei Reihen von je drei Fenstern, unter denen das mittlere höher ist, mit freistehenden Säulen, die durch die Höhe der Fenster sehr lang und dünn werden. Das Hauptschiff ohne Abseiten (22 Schritt br., 44 Schritt l.) mit rundbogigem Kreuzgewölbe und schmalen, theils einfachen, theils gekuppelten Fenstern. Das Kreuz (19 Schritt br.) ist gerade abgeschnitten, und hat oben ein völlig kreisförmiges Fenster, das aber im Innern von einem durch zwei freistehende kleine Säulen getragenen Spitzbogen gedeckt ist.

Im Kreuze Pfeiler, im Chor Rundsäulen mit achteckiger Basis und statt des Capitäls mit solcher Abschmiegung. Umgang mit drei (jedoch, wie draußen schon am Stein erkennbar, später angebauten) Capellen.

Eglise du Château. St. Nikolaus.

Kleine Kirche, wie es scheint fast aus derselben Zeit wie die vorige. Vorderseite Giebel zwischen zwei Thürmchen;

der Thurm auf dem Kreuze; der Chor ist erkennbar verlängert und scheint früher halbkreisförmig gewesen zu seyn.

Das Innere ist niedrig; im Hauptschiffe eine gerade Decke; im Chor runde Wölbung. Die Fenster des Hauptschiffs sehr schmal, doch mit Spitzbogen. Niedrige Rundsäulen ohne Basis.

Verhältnisse: Breiten 17 und 8½. Pfeilerweite 12 Schritt. Gleich vorn im linken Seitenschiffe eine Antiquität. Die Anbetung des Kindes durch die Engel, in Holz geschnitzt unter gothischer Architektur; auf den Seitenflügeln in Temperamalerei die Anbetung der Könige und die Präsentation. Die Motive und die Zeichnung erinnern an Eyck'sche Schule, doch ist mit der größern Unbeholfenheit auch eine ernstere Haltung und reinere Gewandung verbunden. Nach der sehr beschädigten und überweißten Inschrift des Steins, auf welchem das Bild ruht, ist es ein Denkmal eines im Jahre 1401 Gebornen, 1435 Verstorbenen. (Mit IIII• XXXV sagt die französische Inschrift; offenbar im Uebergange zur Ziffernschrift.)

St. Jean Baptiste ist ein schönes heiteres Gebäude des sechszehnten Jahrhunderts mit einem ältern Glockenthurme.

St. Piat und St. Brice erneuerte Kirchen ohne Interesse.

Sechszehnter Brief.

Brüssel. Aug.

Sie werden mich schon einige Tage hier vermuthen, doch bin ich wirklich erst gestern angelangt.

In Tournay hatte mich der französische Geist angeweht. Da so viele Reisende herüber kamen, alle erfüllt von den Wundern des Julius, ließ ich mich verleiten, die Gränze zu überschreiten, um auch unter der neu aufgepflanzten dreifarbigen Fahne hindurch zu gehen. Ich nahm also meinen Weg über Lille, Valenciennes und (von da auf das niederländische Gebiet zurückkehrend) über Mons hieher. Im Ganzen wurde ich für meine Neugierde eher bestraft als belohnt. Auf bedeutende politische Beobachtungen hatte ich natürlich nicht gerechnet; wenn ich auch mehr Talent und Neigung dazu besäße, wäre die Zeit zu kurz gewesen. Das Einzige, was sich wahrnehmen ließ, war, daß man auch in dieser Gegend über die neue Revolution vollkommen einstimmig und selbst in gewissem Sinne davon begeistert ist, und beides ist für uns vielstimmige und schwerbewegte Deutsche immer von einigem Interesse. Indessen fühlte ich mich doch sehr unbehaglich darin. Für den Augenblick war es zwar sehr verzeihlich, daß die Begebenheiten des Tages alle Gemüther ganz in Anspruch nahmen. Das hätte mich nicht verletzt. Allein wenn das Gespräch einmal auf andere Gegenstände kam, und man nun bemerkte, daß Religion, Wissenschaft und Kunst, und was sonst die höchsten Gegenstände des Menschen sind, alle nur in dem Lichte der Politik und der Parteiungen betrachtet werden, dann fühlte ich mich zu sehr in einem fremden Elemente, um gern lange darin zu verweilen.

Mit meiner antiquarischen Kunstliebhaberei kam ich nun gar übel an. Ich hatte gehofft, neben dem politischen Leben

des Augenblicks auch noch erhebliche Denkmäler der Vergangenheit in diesen sonst daran so reichen Gegenden zu finden. Allein es ist unglaublich, wie sehr es den Franzosen gelungen, die Ueberreste des Mittelalters zu vertilgen. Namentlich die größern, früher gerühmten Monumente sind durchweg verschwunden, und nur kleine, unansehnliche, freilich für das heutige Bedürfniß noch hinreichende Kirchen hat man stehen lassen. Der Gewinn meines Abweges war daher nur eine negative Erfahrung. Indessen auch solche sind nicht immer zu verachten, und namentlich ward mir bei dieser Gelegenheit eine, die mich auf interessante und lehrreiche Betrachtungen führte.

Der alte Karl van Mander spricht es einmal bei Erwähnung von Tournay oder einer andern Stadt des französischen Flanderns geradehin aus, daß die Wälschen wenig Verstand von der Malerei hätten, *) und diese Bemerkung fiel mir unzählige Male ein, seitdem ich das französische Gebiet, nicht sowohl des Staats, als der Sprache betreten hatte; denn man kann gar nicht verkennen, daß sich das Malerische, das noch in den benachbarten flandrischen Städten, in Brügge und Ypern, so deutlich vorherrscht, hier plötzlich verliert. Schon die Farbe selbst verschwindet; man sieht in den Trachten der Landleute, an Häusern und Geräthen, viel häufiger ein eintöniges Grau. Aber dieß macht es weniger als der Mangel des Sinns, der, auch bei vollern Farben, ihre Wirkung vereitelt. Vielleicht entsteht es zum Theil durch die größere Beweglichkeit, welche eine geschiedte, wirksame Anordnung in breiten Massen nicht aufkommen läßt, und Alles in einander mischt und so gleichsam ins Graue hineinspielt. Auch in der Architektur, namentlich der Kirchen, zeigt sich oft etwas Breites, Leeres, was die malerische Wirkung untergräbt. Mit den Gemälden selbst ist es natürlich auch sehr dürftig bestellt. Zwar findet man, wie es der katholische Cultus fordert, die Altäre der Kirchen besetzt, und in Lille ist

*) Im Leben des Peter Vlerynk.

sogar ein eigenes Museum angeordnet. Aber wie ungünstig sind gerade diese Proben! Denn neben einigen guten Niederländern und einigen harten und farblosen, aber doch charakteristischen Bildern von Valentin, Watteau und andern französischen Künstlern findet man unter den pomphaften Namen berühmter italienischer Meister die werthlosesten Machwerke aufgestellt, so daß auch hier aller Sinn für die Schätzung gefehlt zu haben scheint.

So war es von Tournay bis Mons, und erst als ich bei Hall unweit Brüssel die französische Sprachgränze verließ, wurde das Auge wieder mehr befriedigt.

Diese eigenthümlich enge Verbindung der künstlerischen Anlage mit der Sprache hat mich viel beschäftigt. Woher diese auffallende Erscheinung, daß das Talent bei einem Volke so Vielen verliehen, bei einem andern eigentlich Allen versagt ist? Freilich wird es sich wohl mit den verschiedenen Anlagen der Völker, wie mit denen der Zeitalter verhalten. Das Talent fehlt eigentlich niemals, aber es fehlt gewissen Zeiten der allgemeine Geist, der zur Entwickelung des Talents nöthig ist. Woher aber dieser Geist bei gewissen Völkern? Häufig hat man es dem Klima zugeschrieben, und das scheint nicht völlig abzuweisen; es hat etwas für sich, daß unter dem heitern Himmel Griechenlands und Italiens künstlerische Anlagen leichter erweckt werden, als in den Nebeln des Nordens. Allein daß es nicht entscheidend ist, lehrt eben meine gegenwärtige Erfahrung bestimmt; denn wodurch ist das Klima der Niederlande besonders günstiger als das des nördlichen Frankreichs? Ebenso spricht das südliche Frankreich dagegen, da es den heitern Himmel und die Orangen Italiens besitzt, aber nicht seine Künste. Und dieses südliche Frankreich, so sehr es von dem nördlichen klimatisch verschieden ist, steht ihm in künstlerischer Beziehung ganz gleich. Jedenfalls ist also das Klima keine unbedingte und unmittelbare Ursache; das Talent hängt nicht wie die Pflanze vom Boden ab, sondern der Geist des Volkes, wie er sich in der Sprache ausbildet und mit derselben über ihr ganzes Gebiet verbreitet, ist zunächst der Träger des künst-

lerischen Elements. Freilich ist dieser Volksgeist auch wieder von klimatischen Einflüssen abhängig, aber sie werden, besonders bei einer großen Nation, welche Gegenden sehr verschiedenen Charakters bewohnt, höchst unbestimmt seyn, da der Einfluß der einen durch den der andern aufgehoben wird, und zuletzt nur das Gemeinsame wirksam bleibt. Und auch diese Wirksamkeit wird sich mehr auf die Kindheit der Nation beschränken, weil spärer ihre geistige Eigenthümlichkeit sich augenscheinlich mehr selbstständig entwickelt.

Kann man aber wirklich einer ganzen Nation deßhalb die Anlage absprechen, weil ihr die Ausübung gewisser Künste nicht gelingen will; oder liegt es nicht vielmehr in einem andern Grunde, etwa in einer Vorliebe für andere Richtungen, daß sie diese Gaben nicht zu jener Kunst verwendet?

Eine frühere Bemerkung brachte mich auf diese Frage, zunächst nicht die Franzosen, sondern die Engländer betreffend. In ihren Dichtern nämlich hatte ich, im Gegensatze gegen die der andern Nationen, ein Uebergewicht des malerischen Sinnes zu bemerken geglaubt, und dennoch stehen sie in der Malerei bekanntlich zurück. Fast ebenso verhält es sich mit der Musik. Wenn man weniger an das Gefällige des Klanges und des Reimspiels (worin freilich die südlichen Sprachen den Vorzug haben), als an das Charakteristische des Tons, besonders in weichen und schauerlichen Motiven, denkt, so sind schon ihre alten Volkslieder allen andern, namentlich den altfranzösischen und deutschen, vorzuziehen, obgleich diese auch darnach streben. Nicht selten (besonders in neuerer Zeit durch Byron) ist aber auch für den Wohlklang Ausgezeichnetes geleistet. In Beziehung auf das Malerische meine ich nicht die mehr betrachtenden als beschreibenden Landschaftsgedichte von Milton, Dyer und Andern, obgleich auch in diesen der Sinn für Form und Farbe sehr fühlbar ist, sondern mehr die gelegentlichen Bilder, welche sich namentlich bei Shakspeare und bei Byron finden, und die oft so lebendig sind, daß wir nicht bloß deutlich sehen, was der Dichter vor Augen hat, sondern sogar entschiedenes Wohlgefallen an dem leuchtenden Glanze der Farben

die er aufgetragen, empfinden. Ich glaube nicht, daß irgend eine Nation etwas Gleiches aufzuzeigen hat, und namentlich stehen die Italiener ihnen weit darin nach. Diese sind in ihren Beschreibungen und Bildern in Vergleich zu jenen immer kalt; sie tasten gleichsam am Aeußern umher und beschreiben die Umrisse, während dort die ganze Gestalt aus Einem Worte hervorleuchtet und sich ihre Glieder selbst bildet. Einem Volke, das solche Dichter hervorbringt, und dessen Sprache und Phantasie für solche malerische und musikalische Wirkungen vorbereitet sind, kann man jedenfalls den Sinn für Farbe und Ton nicht absprechen. Es wird aber auch durch die Art, wie sich dieser Sinn in der Poesie äußert, begreiflich, warum er sich nicht zur wirklichen Kunst ausbildete.

Wenn ein Leser, der an die Werke der bildenden Kunst gewöhnt ist, bei einer jener Stellen das Bild, das seiner Seele so deutlich und glänzend erscheint, zu fesseln versucht, daß es als Gemälde Stand halte, so findet er eine überraschende Erscheinung; die Farben sind jede einzeln zu leuchtend, die Formen zu geistig, zu sehr Ausdruck; kurz das malerische Element ist mit dem Bewegten, Poetischen so innig verbunden, daß es sich davon getrennt nicht denken läßt. Wir entdecken darin etwas, das wir auch bei den englischen Malern nicht zu ihrem Vortheile wahrnehmen. Denn eben diese allzureinen, dem Leben nicht entsprechenden Farben, dieß übergroße Streben nach Effect und nach geistigem Ausdruck machen, daß sie immer den wahren Geist ihrer Kunst verfehlen.

Es mangelt also nicht an Anlage zur Malerei, sie ist aber gleichsam zum Vortheile der Poesie verwendet, und deßhalb nicht zu selbstständiger Ausbildung gekommen. Aehnlich mag es sich mit der Musik verhalten. Denn die musikalische Anlage mußte in der Poesie einen pathetischen Charakter erhalten, welcher die Melodie nicht zur Reife kommen ließ.

Eine verwandte Bemerkung drang sich mir früher bei den Deutschen auf, bei denen die augenscheinlich große Anlage zur Malerei nur deßhalb nicht die höchsten Früchte brachte, weil sie zu gründlich in alle Einzelheiten eingingen, und daher

bei vorschreitender Technik und Bildung so viele Härten und Hindernisse für die Einheit des Ganzen fanden, daß sie nicht mehr fort konnten und sich den Italienern unterordneten. Wie bei den Engländern die poetische, zehrte bei den Deutschen die philosophische Richtung die malerische Anlage auf.

Bei den Spaniern scheint wiederum etwas Aehnliches verhindert zu haben, daß sie eine bedeutendere Stelle in der Geschichte der Malerei einnahmen. Auch in ihren Dichtern ist eine eigenthümliche Richtung des Farbensinnes zu bemerken. Ueberall finden wir Licht und Nacht, weiß und schwarz, unmittelbar nebeneinandergestellt, die Schönheit der Frauen und die Farbe der mit ihnen verglichenen Blumen ohne weiteres dem Glanze der Edelsteine und des Metalles oder der Sterne gleichgestellt, und wir erkennen also einen Sinn den nur die schärfsten glänzendsten Gegensätze befriedigen, und der sich mit den sanften Mitteltinten des Lebens nicht besonders befreunden konnte. Daher bildete sich die Malerei nicht selbstständig aus, sondern nach fremden Mustern, und doch können wir auch in dieser spanischen Schule die Neigung zu wunderbaren, ungewöhnlichen Farbeneffecten noch sehr deutlich wahrnehmen. Auch hier steht, wie bei den Engländern, nur in andern Verhältnissen, das Poetische, namentlich das Tragisch-Pathetische der bildenden Kunst entgegen.

Bei den Franzosen ist das Hinderniß jedenfalls ein ganz anderes als bei den Engländern und Spaniern, denn während bei diesen der Farbensinn eine phantastische Richtung nahm, ist er bei jenen durchaus nüchtern. Ihre überhaupt trockene Poesie läßt wenig Spuren desselben bemerken, und wenn auch hier eine frühere Anlage wirklich zu andern Zwecken verzehrt ist, so waren diese schwerlich künstlerische. Es scheint vielmehr, daß die verständige und materialistische Richtung, welche sie in allem Praktischen zu dem ersten, mindestens der Zeit nach voranschreitenden Volke Europa's macht, sie auch vom Malerischen abgeleitet haben mag. Näher sind sie daher den Deutschen verwandt, insofern bei beiden die Neigung zur Wahrheit für die Kunst nachtheilig wurde. Aber bei den

Deutschen war es der Trieb nach tieferer, religiöser Wahrheit, welcher daher auch Anfangs mit der künstlerischen Anlage Hand in Hand ging, und erst bei weiterer Reife beider sich übermächtig zeigte; bei den Franzosen dagegen erstickte die irdische, praktisch politische Klugheit schon den ersten Keim der Anlage.

Ich ahne in diesen Verhältnissen ein bestimmtes Gesetz und habe auf meiner einsamen Wanderung hieher von manchen Seiten darüber nachgedacht, vielleicht es gefunden. Es scheint eine nothwendige Theilung der Arbeit unter diesen christlichen Nationen zu seyn; jede sollte ihr besonderes Feld haben, um es darin um so weiter zu treiben und die andern daran vortheilen zu lassen. Das Nähere dieser Hypothese würde mich indessen zu weit führen, und mag späterer Betrachtung aufbehalten bleiben.

Im Uebrigen habe ich von der Reise hieher nicht mehr mitzutheilen, als was mein Notizenblatt, das ich künftig mitsende, enthält. Von Brüssel selbst habe ich noch wenig kennen gelernt, und doch wird es längere Zeit brauchen, sich in dem Gewühle der belebten Stadt zurecht zu finden. Zumal in diesem Augenblicke, wo sie mit Fremden so überfüllt ist, daß ich froh seyn mußte, auf dem zweiten Hofe eines der großen Gasthöfe ein erträgliches Zimmer zu erhalten. Die Veranlassung dieser Ueberfüllung ist mir noch unangenehmer als sie selbst. Es ist nämlich die große Ausstellung der Fabricate und beiläufig der Gemälde, welche in diesem gewerblustigen, reichen Lande so viele hieher zieht, und diese (die ich übrigens recht gern mitansehe) hat das ganze Gebäude der Akademie in Beschlag genommen, so daß namentlich auch die Sammlung alter Gemälde eingepackt und die Bibliothek durchaus geschlossen ist. Jene würde mir aber (obgleich man sie gewöhnlich nicht sehr rühmt) von großem Interesse gewesen seyn, und diese enthält Manuscripte mit sehr bedeutenden Miniaturen aus der Eyck'schen Schule. Beides entgeht mir also, ohne daß ich hoffen darf, durch die Ausstellung der neuen Werke bedeutend entschädigt zu

werden. Indessen auch so wird die große Stadt noch des Anziehenden genug enthalten, um meinen kurzen Aufenthalt völlig auszufüllen. Schwerlich werde ich noch viel zum Schreiben kommen und nehme für einige Tage von Ihnen Abschied.

So dachte ich gestern, die Götter aber hatten es anders beschlossen. Beim Erwachen fand ich heute ein Uebel am Fuße, das ich einige Tage lang nicht geachtet, bedeutend verschlimmert, so daß ich den Wundarzt rufen lassen mußte, und nun bin ich für heute und morgen wenigstens an das Zimmer gefesselt. Nicht genug, daß ein Theil der Gegenstände, die mich hier interessiren, unzugänglich ist, sondern ich bin nun auch von den andern zurückgehalten. So scheint ein böser Dämon die letzten Tage meiner Reise zu beherrschen; da indessen in jedem Uebel auch etwas Gutes liegt, so erhalte ich dadurch Muße und Ruhe jene Gedanken über die Theilung der Arbeit unter den Völkern, die mir während der Reise aufgegangen waren, und die ich gestern nur andeuten konnte, weiter auszuführen. Ich bedarf dabei, ehe ich zu dem eigentlichen Thema komme, mancher Voraussetzungen, über die ich mich erst aussprechen muß. Um diese verschiedenen künstlerischen Anlagen der Völker zu verstehen, muß ich klar darüber werden, wie sich die verschiedenen künstlerischen Anlagen zu einander verhalten, und dieß wird wiederum nur durch das Verhältniß der Künste zu einander verständlich. Es wird dieß ein anderes Thema, als in den frühern Briefen zur Sprache gekommen ist, weil es sich hier nicht mehr ausschließlich um die bildende Kunst, sondern auch um die übrigen handelt. Mit diesem aber ist zu beginnen, was ich hiemit ohne weitere Vorrede thue.

1. Verhältniß der Künste zu einander.

Um dieß zu verstehen, müssen wir von ihrem Verhältnisse zur Wirklichkeit ausgehen, und hiezu wird näher bestimmt

werden müssen, welches die Wirklichkeit ist, die der Kunst gegenüberstehet, denn sie ist höchst vielgestaltig.

Früher genügte es, wenn ich die Kunst als die Einigung des Geistes und der Natur ansah, ohne beide näher zu bezeichnen. Hier bedarf es dessen, denn nicht bloß die Kunst, sondern alle menschliche Thätigkeit ist schon in einem gewissen Sinne Einigung des Geistes und der Natur; in jeder wird die Natur geistig geordnet, der Geist durch die Mannichfaltigkeit der Natur bereichert. Ja, nicht bloß im Menschen, sondern in der gesammten Welt der Erscheinung gibt es nichts, was ganz Materie wäre, die gesammte Schöpfung in jeder ihrer Gestalten stellt schon eine Einigung des Materiellen mit dem Geistigen dar. Schon in der leblosen Natur ist der Geist wirksam, denn sie gliedert, ordnet, sondert sich. Höher, selbstständiger wird er im Thiere, noch höher und selbstbewußt im Menschen. Die weitere Fortsetzung des Schöpfungswerkes ist der Freiheit des Menschen übertragen; seine That ist schon eine weitere Vergeistigung seines bloßen Daseyns. In ihr steht der Geist (wenn auch noch in natürlicher Beschränkung als einzelner sinnlicher Mensch) der Natur in allen ihren ungeistigen Gestalten gegenüber. Aber die That selbst ist großer Steigerung fähig. Dem reinern Geiste gegenüber gehört die sinnlichere That wieder zur Natur, und je höher sich jener erhebt, desto mehr ist eine durch geistiges Thun bereicherte Wirklichkeit seine Natur. Dem reinsten, von natürlicher Selbstsucht am meisten befreiten Geiste steht daher auch die reichste Natur gegenüber. Dieser reinste Geist ist der religiöse, und seine erste, noch mehr natürliche Thätigkeit ist die Kunst. Sie selbst hat daher den ganzen übrigen Reichthum der Welt vor sich, die räumliche Natur mit ihren Erscheinungen, und die geschichtliche Welt mit allen Schöpfungen des Menschen. Dieß ist *ihre* Wirklichkeit, und ihre Aufgabe ist die Vermittelung dieser vollen Mannichfaltigkeit des sinnlich geistigen menschlichen Lebens mit der Einheit des religiösen Geistes. Keiner dieser beiden Seiten darf sie selbst angehören, und sie ist daher weder die Einheit des Geistigen, noch die unendliche,

zufällige Vielheit der Welt, sondern die Mitte beider, ein Reich vollkommener Ordnung. Die Grundzüge dieser Ordnung ergeben sich schon aus ihrer Stellung. Da sie verbinden soll, so darf sie nicht trennen, nicht als ein drittes, völlig selbstständig da stehen, sondern sie muß, wenn sie einerseits in ihrer Eigenthümlichkeit sich sondert, auch sich nach beiden Seiten hin anschließen. Sie muß als Vermittlerin die Vermittelung und die Vermittelten in sich enthalten, und entwickelt sich also in drei verschiedenen Richtungen. Wenn die eine, die mittlere, Beides, Geistiges und Leibliches, in gleichem Maße fördert, müssen die beiden äußern jede vorzugsweise der einen Seite, dem Geistigen oder dem Leiblichen, angehören. Indessen da auch diese äußern Gebiete ganz Kunst seyn, und also beide Gegensätze in voller Sättigung verbunden haben müssen, so geht auch die geistigere Richtung auf einem, der Natur angehörigen Boden fort. Ihr Naturelement ist die Zeit, ihr geistiger Ausdruck der des fühlenden menschlichen Geistes, es ist die musikalische Kunst. Die andere ihr entgegengesetzte Richtung ist die der bildenden Künste, auf dem Naturelemente des Raums und mit allgemeinerem objectivem Geiste. Die dritte Richtung endlich, die der Poesie, hat kein beschränkteres Naturelement, als die ganze Wirklichkeit, in der sich Raum und Zeit verbinden. Durch die scharfe, reine Trennung dieser drei Richtungen des Schönen erreicht erst die Kunst ihre wahre Gestalt und scheidet sich von der Wirklichkeit. Denn auch in der Natur, wenigstens vorübergehend, wenn keine Zufälligkeit stört, hat jede Seele ihren Körper. Auch sie gewährt daher Anklänge des Schönen, allein nur für die Täuschung des Augenblicks, die bei genauerer Wahrnehmung verschwindet. Die Elemente sind da, aber sie sind nicht rein ausgebildet, sondern eines stört das andere. Der Raum hindert die Gestaltung der Zeit, die Zeit die des Raums. Der lebende Mensch kann die Bewegung der Brust, die landschaftliche Natur die der Tageszeiten nicht verläugnen, und an beide knüpfen sich die äußern Zwecke und Beschränkungen des wirklichen Daseyns. Schon

die Farbe neben der Gestalt führt in das Gebiet der irdischen Unvollkommenheit ein. Keines dieser störenden Elemente ist an sich unschön; die Zwecke des Lebens geben sittlich geistige Beziehungen und sind daher poetischer Auffassung fähig; die Bewegung der Zeit enthält den Rhythmus, die Gegensätze und Uebergänge der Musik; wenn aber beide unvollkommen neben der vollkommenen körperlichen Gestalt wahrgenommen werden, so ziehen sie diese in den Proceß der Vergänglichkeit hinab und rauben ihr die werdende Schönheit.

Noch weniger kommt in der Wirklichkeit das musikalisch Schöne zur Ausbildung, weil es geistiger ist und weil die räumliche Trennung der Dinge hier viel plumper, das was entstehen will, verzerrt und zerstört. Ich spreche natürlich nur von den zarten Tönen der Natur, die unser Ohr vorüberfliegend berühren, denn was etwa äußerlich eine Verwandtschaft mit der Musik zu haben scheint, wie der Gesang der Vögel, ist, weil es sich als seelenlos darstellt, viel weniger Erinnerung an wahre Musik.

Endlich im sittlichen Leben, dem Gebiete der Poesie, hindern wiederum die räumlichen und zeitlichen Einwirkungen in ihrer Zufälligkeit, daß wahrhaft schöne Erscheinungen entstehen. Indessen bereitet sich hier die Kunst gewissermaßen vor, die einfache Erzählung der sittlichen Handlung nähert sich ihr mehr als die schöne Gestalt, allein sie ist auch schon ein, wiewohl noch roher Beginn der Kunst; die wahre Poesie, die wahre künstlerische Versöhnung der Gegensätze ist erst dann möglich, wenn die bildlichen und musikalischen Elemente sich ausbilden, und so das Gebiet der Poesie verlassen.

Die Künste sind wie die Farben, welche sich durch prismatische Brechung aus dem Sonnenstrahl entwickeln. Auch in der Natur entstehen diese Farben; aber weil der Strahl so vielfältig und unregelmäßig gebrochen wird, so mischen sich die Reflexe, keine Farbe wird vollkommen dargestellt, und im Vergleich mit jener Reinheit der prismatischen Brechung bildet sich nur ein trübes Grau.

Die Scheidung dieser drei Kunstrichtungen, der poetischen,

bildlichen, musikalischen, begründet also die Kunst. Sie ist aber auch nur die Grundlage, nur die erste Sonderung der Elemente, die in der Wirklichkeit gemischt lagen. In jeder dieser drei Richtungen bleibt daher die ganze Aufgabe der Kunst, das Wirkliche mit dem Geistigen zu verbinden. Dieselbe Scheidung, welche zuerst im ganzen Gebiete statt fand, muß daher auch in jeder einzelnen Richtung eintreten. In jeder sondern sich drei Gattungen, von denen die erste mehr an der Wirklichkeit haftet, d. h. hier an dem Elemente derselben, in welchem diese Richtung arbeitet, die mittlere den eigenthümlichen Geist der Kunst, die Versöhnung, in diesem besonderen Stoffe rein ausspricht, die letzte die reichste Entwicklung in dieser Richtung zeigt.

Im Reiche des Körperlichen, in der bildenden Kunst ist die Architektur die erste, in welcher das Element des Raumes, gleichsam erst aus der gesammten Wirklichkeit ausgeschieden, noch ganz spröde nach äußerlicher Ordnung sich gestaltet. Auf der zweiten Stufe, der Sculptur, hat es sich zum beseelten Körper entwickelt; der Geist ist hier der eigene Geist der Gestalt, beide sind gesättigt. Endlich in der Malerei entfaltet sich das räumlich körperliche Element im reichsten Maße, aber auch in der geistigsten Beziehung, deren es fähig ist, es ist Schein geworden.

Die erscheinende Wirklichkeit, doch ohne jene körperliche Masse, ist der Stoff der Poesie. Sie beginnt wieder mit der äußeren Erscheinung, indem sie das sittliche Leben im Ganzen zum Epos bearbeitet. Denn als lyrische Dichtung ist sie zugleich geistiger und sinnlicher geworden; denn der Dichter singt seine wirklichen Gefühle. Endlich im Drama ist wieder die höchste, reichste Auffassung der ganzen sittlichen Welt.

Viel weniger scheiden sich diese drei Stufen in der Musik. Nach ihrer innerlichen geistigen Natur werden es nicht besondere Gattungen, sondern sie verhalten sich nur wie ein größeres Fortschreiten zu ihrem höchsten Ziele. Nicht ohne Schwierigkeit ist es daher auch in ihr diese Stufen zu bezeichnen, weil sie nicht äußerlich begränzt sind, obgleich

ihr Daseyn sich nicht verkennen läßt. Den Anfang scheint die rhythmische Musik zu machen, das Saitenspiel, das den Rhapsoden oder die Stimme des Priesters begleitet, die Flötentöne, nach denen die Jugend am Feste des Gottes tanzt.

Eine zweite Stufe wird als die melodische zu bezeichnen seyn. Hier bildet sich schon das Lied als Ausdruck bestimmten Gefühls, Tonarten sondern sich, verschiedenen Stimmungen angemessen, die Instrumente vervollkommnen sich in charakterischer Weise, aber die Verbindung fehlt noch oder ist doch nur äußerlich. Die höchste Form endlich ist die ausgebildete Harmonie, wo Stimmen und Instrumente, eigenthümlich sich trennend, dennoch zusammenwirken und eine Welt von Tönen hervorbringen.

Jetzt, da wir die einzelnen Glieder aufgezählt haben, können wir auch wahrnehmen, wie sie innerlich verbunden sind. Denn nicht nur das Fortschreiten auf den verschiedenen Stufen ist in allen drei Richtungen gleichmäßig, sondern es zeigt sich auch, wie jede, ungeachtet der Verschiedenheit des Stoffes, bei jeder weiteren Entwicklung auch lebendigere Wechselwirkung mit den andern Richtungen erhält. Auf der ersten Stufe ist die Verbindung der Kunst mit ihrem Stoffe überall noch eine mehr äußerliche, architektonische, sie steht ihm gegenüber, gibt ihm Proportion, Rhythmus, Maß. Der Geist ist überall episch; es handelt sich nicht um Gefühle der Einzelnen, sondern um Schicksale von Völkern. Eine Wechselwirkung der drei Kunstarten ist noch nicht fühlbar. Musik und Architektur verhalten sich vielmehr als scharfe Gegensätze zu einander. Die Poesie aber ist gleichgültig gegen sie und hat ihren Gegensatz in der gemeinen Wirklichkeit selbst.

Diese zweite Stufe ist die lyrische. Hier ist das Spröde des architektonischen Gegensatzes verschwunden; die Kunst ist nicht die äußere Behandlung, sondern die innere Natur des Gegenstandes, er spricht sich selbst aus. Mehr als je sind die Künste aller Richtungen Eines Geistes, so wenig sie äußeren Zusammenhang verrathen. Zahl und Maß, die musikalischen Elemente, die in der Architektur und im Epos

noch

noch äußerlich kennbar waren, sind jetzt ganz ins Innere getreten. Die schönen Glieder der Bildsäule haben in den natürlichen Verhältnissen ihr eigenes Maß, und die Lyrik bedarf nicht mehr die strenge Cantilena des epischen Gesangs, sondern schafft sich ihre eigene, dithyrambische Bewegung. Dennoch aber sprechen sie beide, wie der musikalische Ton, den einigen Geist einer Seele aus, und sind innerlich der Musik näher getreten. Eben so kann die Musik jetzt des gesprochenen Worts und des Tanzes entbehren, aber aus ihrem Innern heraus ist sie bestimmter, dem Worte ähnlicher, und da sie deutlicher natürliche Gefühle ausspricht, der gestalteten körperlichen Welt verwandter geworden.

Endlich auf der dritten Stufe steht eigentlich keine Kunst mehr für sich allein, jede hat auch den Geist der andern in sich aufgenommen. In jeder sind größere Massen in architektonischen Verhältnissen, einzelne hervortretende Gestalten in plastischer Sonderung, alles endlich in harmonischer Verbindung. Die Malerei und die Musik sind in ihrem Inhalte poetisch, jene gibt Töne in Farben, diese malt ohne Formen, und in der Poesie finden sich beide vereint. Jede höhere Stufe ist daher geistiger als die andere; in der ersten herrscht noch das körperliche, sondernde Element vor, in der zweiten das Gefühl des Einzelnen, in der dritten die Verschmelzung. Sie sind daher am besten als architektonische, lyrische und harmonische zu bezeichnen. Auf jeder aber finden wir die Spuren einer Wechselwirkung, am meisten auf der höchsten. Die Gattungen der Kunst sind also Glieder eines organischen Ganzen und bedingen sich gegenseitig. Aus der Blüthe des wirklichen Lebens hebt sich die Poesie als Epos empor, den ganzen Schatz der Kunst noch unentfaltet in sich tragend. Zu beiden Seiten setzt sie das Stoffartige aus, die Architektur und Musik, die zunächst nur als Gegensätze und Gränzen erscheinen. Aber sogleich eignet die Poesie aus ihnen sich wieder die feinsten Elemente an, gestaltet sich zur Lyrik, um nun wieder in jenen als verborgene, begeistende Kraft neue Gestaltungen zu erzeugen. Auch diese treffen im Drama

zusammen, aus dem sich dann Malerei und Harmonie bilden, und mit dem Drama sich vereinigend das Ganze schließen. — Alle Künste stehen daher in Beziehung auf einander, ziehen sich an, aber eben so sehr trennen sie sich wieder, stoßen sich ab; denn die Trennung der Elemente war die Bedingung der Kunst, und die Vereinigung derselben würde sie wieder zur Wirklichkeit zurückbringen. Sie müssen die Reinheit des Styls behalten. In der ersten architektonischen Epoche ist dieß leicht, weil jede Kunst unmittelbar an ihren Stoff gebunden ist, an Raum, Wirklichkeit und Zeit. Auf der letzten Stufe aber bei der höchsten Mannichfaltigkeit gegenseitiger Beziehungen bedarf es gleichsam einer abstoßenden Kraft der einen Kunst gegen die andere. Hier kann man sagen, daß die Malerei sich vor der Neigung zu bloßen Farben-Effecten hüten müsse, um sich nicht in musikalisch unbestimmte Gefühle zu verlieren, daß die Musik nicht zu weit in das Malende (Naturnachahmende) übergehen, und ebenso die Poesie nicht beschreibend werden dürfe.

Alle Künste haben schon so viel von den andern angenommen, daß es für jede nur noch eines Schrittes bedarf, um wieder in die Prosa des Lebens, der sie sich durch die Sonderung der Elemente entwanden, zurückzusinken. Ihre Erhaltung beruht auf der Reinheit des Styls. Es ist daher in jeder Kunst eine abstoßende Kraft gegen die andere, aber dieses Abstoßen ist wie das der beiden Pole des Magnets zugleich ein Erwecken, und da dieses gegenseitige Einwirken unter allen statt findet, so ist das Reich der Künste ein organisches Ganzes, in welchem kein Glied fehlen darf, ohne daß die andern leiden. Dieß zeigt sich auch in der Geschichte; nur die architektonischen, an der Wirklichkeit haftenden Künste stehen allenfalls allein, die zweite Stufe aber ruft überall die dritte hervor. Bei einem Volke, bei welchem eine Kunst mit Glück geübt wird, bemüht man sich daher auch nothwendig um die andere. Warum aber glückt dieß nicht immer? Die Frage erfordert eine nähere Betrachtung, was Anlage, was Talent ist.

2. Anlage, Talente.

So wie alle Künste unter sich zusammenhängen, nur verschiedene Theile eines Ganzen sind, so kann es auch ursprünglich nur Eine künstlerische Anlage geben, das lebendige Gefühl für dieses ganze Reich der Ordnung und Klarheit, für die Selbstständigkeit der Theile in der Harmonie des Ganzen. Das Talent für Eine Kunst setzt die Anlage für alle voraus; der bildende Künstler muß mit dem Musiker den Sinn für Maß und Rhythmus, für das innere seelenhafte Wesen der Dinge, für die Uebergänge und Verschmelzungen des in sich Gesonderten, dieser mit jenem die Anschauung der Gegensätze und Verhältnisse, der verschiedenen Charaktere und Individualitäten gemein haben. Der Sinn für die innere Poesie der Dinge endlich, der zunächst den Dichter auszeichnet, umfaßt jene andern Erfordernisse, und darf keinem Künstler ganz fehlen. Diese allgemeine Anlage ist nicht einmal ein ausschließliches Eigenthum der Künstler; die Verhältnisse der Künste sind die der Natur der Dinge überhaupt, und jeder, der mächtig in sie eingreift, in der Wissenschaft oder im Praktischen, muß die mehr oder weniger klare Anschauung ihrer innern Ordnung haben. Die Kunst ist nur die reinste Thätigkeit des Menschen, jede andere ist schon ein Anfang zur künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit.

Diese allgemeine Anlage ist also nichts Anderes als die des menschlichen Geistes überhaupt; aber freilich kommt auch diese bei Wenigen zur Wirklichkeit. Denn die sinnliche Natur fesselt den Geist und erschwert es ihm, durch die unklare Verwirrung der Welt auf ihrer Oberfläche in ihr Inneres zu blicken und die leitenden Fäden wahrzunehmen. Auf die erwachende Seele des Kindes drängen die Dinge in ungeordneter Verbindung ein, die verschiedenen im Geiste schlummernden Kräfte werden unregelmäßig angeregt und genährt, sie trüben und hindern einander, und die Seele spiegelt in sich die unklare Mischung des wirklichen Daseyns. Nur wenige Einzelne bleiben durch eine natürliche Unschuld oder durch günstige, ihre ersten Augenblicke schützende Umstände von die-

sen schädlichen Einflüssen freier, und erhalten dadurch das lebendigere Gefühl für die innere Einheit der Dinge. Sie werden, je nachdem sie sich zum Selbstgefühl oder zur Hingebung neigen, die praktischen oder theoretischen Führer der Welt. Bei andern bleibt zwar nicht diese kräftige Auffassung des Ganzen; aber es erhält sich dennoch ein mehr oder weniger bestimmtes Gefühl für Ordnung und Klarheit der Verhältnisse. Wenn nun hier, sey es durch innere Sympathie oder durch glücklichen Zufall, die ersten Eindrücke des Lebens so zusammenhängend folgen, daß sie die Seele nicht verwirren, sondern sie wiederholt in ähnlicher Weise berühren, so daß die Züge der geistigen Ordnung, sey es in sittlichen Erscheinungen, oder in Gestalten oder in Tönen, sich tiefer ihr einprägen, dann wird der Sinn für jene höhere Ordnung in dieser Richtung gestärkt, und es entsteht die bestimmtere Anlage zu einer gewissen Kunst. Und wenn diese ferner ungestört wirken, auch die übrigen unentwickelt gebliebenen Kräfte sich dienstbar machen kann, wird sie zum entschiedenen Talente. Erhält sich bei diesem auch noch jenes Gesammtgefühl, die vollkommene, klare Anschauung nicht eines, sondern aller Glieder der großen Harmonie, so bildet sich die seltene Erscheinung des freien schaffenden Genie's.

Man verwechselt häufig das Genie mit der Begeisterung, weil beides ungefähr in gleicher Weise dem Kunstwerke einen höhern Adel verleiht. Auf gebahnten Wegen der Kunst kann das Talent ganz erfreuliche Dinge leisten, ohne gerade genial und ohne tiefer von dem Gegenstande ergriffen zu seyn. Allein wahre Kunstwerke entstehen immer nur aus einem begeisterten Sinne, der mit innerm Entzücken das Höhere in den Erscheinungen ahnet und mit voller Hingebung seiner ganzen Seele sie gestaltet. Diese Begeisterung indessen, so sehr sie für den genießenden Kunstfreund das Erfreulichste ist, ist kein wesentliches Moment in meiner Betrachtung, weil sie nur dem Subjectiven des Künstlers, nicht der Fähigkeit im objectiven Sinne angehört, und weil sie eben sowohl mit dem Talente als mit dem Genie verbunden seyn kann.

Das Genie ist mehr in der Wirklichkeit und in der Poesie thätig, als in den andern mehr stoffartigen Künsten. Denn jede Kunst, indem sie an eines der Elemente der Wirklichkeit sich anschließt, und die übrigen abstößt, setzt eine gewisse Einseitigkeit, eine Wärme vorzugsweise für dieses Element voraus, welche nicht leicht mit jenem gleichmäßigen Ueberblicke des Ganzen vereinbar ist. Besonders gilt dieß von den beiden Künsten der Gestalt und des Tones, die, weil sie in dem härtern Stoffe das Ganze des Geistes ausdrücken sollen, auch die ganze persönliche Kraft des Individuums in Anspruch nehmen. Hier müssen alle Anlagen der Seele nach derselben Richtung hin ausgebildet seyn, und eine Vereinigung mehrerer Talente ist daher immer ein zweideutiger Vorzug. Bei Michel Angelo selbst mußte (um vom Dichter und Architekten nicht zu sprechen) der Maler durch den Bildhauer leiden, und doch war auch die Verbindung dieser mehr verwandten Künste nur dadurch möglich, daß die Auffassung der Sculptur damals allgemein eine mehr malerische war. Es ist Regel, und fast ohne Ausnahme, daß nur der etwas Großes leistet, der sich der einen Kunst mit ganzer Seele hingibt. Indessen gilt dieß nur von der Uebung der Künste, nicht von der Empfänglichkeit für dieselben. Dem, der die eine Kunst übt, ist der Genuß der andern nicht versagt, vielmehr wird es ihm vortheilhaft seyn, weil er den Sinn nährt und den Gegensatz des eignen Styls gegen den der andern Künste dem Gefühle tiefer einprägt. Den Einzelnen hindert mithin nur die natürliche Beschränkung seiner Kraft, daß er nicht mehrere, selbst alle Künste übe, und man darf daher nicht gerade von ihm auf ganze Völker schließen. Allein auch die Völker sind Individuen, deren Geist in der Folge ihrer Schicksale und durch die Consequenz ihrer Thätigkeit eine mehr oder weniger beschränkte Richtung, entweder zum Praktischen oder zum einseitig Geistigen, oder auch zu einer bestimmten Kunst, erhalten kann. Gewöhnlich sieht man die Nationen nur wie die Summe der Einzelnen an, die zu ihr gehören, und glaubt auch den Geist nach Köpfen, allenfalls nach der Mehrheit derselben,

zählen zu können. In Wahrheit ist aber der Volksgeist nicht die todte Masse, welche durch den Zusammentritt der Einzelnen gebildet wird und ihren Charakter von der zufälligen oder willkürlichen Bestimmung derselben erhält, sondern er ist vielmehr die thätige Kraft, welche den Einzelnen zunächst beseelt, der er nicht mit Erfolg widerstrebt, die er aber, wenn er sich ihr hingibt, auszubilden und zu steigern vermag. Daher kann denn auch schon in dem Volksgeiste eine bestimmte, nur zu gewissen Künsten geeignete Richtung liegen. Auch hier ist dann die Anlage zu den übrigen gestört und für die herrschende Richtung verarbeitet. Freilich folgt daraus nicht, daß jeder Einzelne die herrschende Anlage wirklich ausbilden werde, bei ihm verfolgt vielmehr die Natur ihren eigenen Bildungsgang. Aber allerdings wird gerade das entsprechende Talent leichter geweckt werden, und umgekehrt werden die, welche für eine andere Kunst begabt sind, dennoch zur glücklichen Ausübung derselben nicht gelangen, weil jene im Nationalcharakter vorherrschende Geschmacksrichtung immer störend einwirkt, und sie derselben, da ihr innerstes Wesen darauf beruht, doch nicht zu entsagen vermögen. Das Beispiel der Engländer, bei denen die malerischen Talente stets an einer poetischen Unenthaltsamkeit scheitern, belegt dieß näher.

Ein solcher einseitiger Anbau einer einzelnen Kunst kann aber nach dem Gesetze des Zusammenhangs der Künste nur dann eintreten, wenn mehrere geistig verbundene Völker dastehen, von denen wieder andere in den andern Künsten thätig sind. Denn sonst würde das Bedürfniß nach diesen erwachen, und, da es nicht Befriedigung findet, sich störend in die Ausübung der einen, dem Volke gestatteten Kunst mischen. Auch in solchem Falle existirt daher das Reich der Künste in seinem ganzen Umfange, und jedes einzelne Volk verhält sich nur wie sonst der einzelne Künstler, es übt sein Talent und genießt die der andern.

Beide Fälle, daß das Reich der Kunst bei einem Volke allein oder bei mehreren verbundenen Völkern beruht, sind daher denkbar, und beide kommen in der Geschichte vor. Bei

näherer Betrachtung finden wir sogar einen regelmäßigen Wechsel beider. Worin die Nothwendigkeit dieses Wechsels liege, kann sich vollkommen nur aus der Geschichte ergeben, doch läßt sich auch schon aus dem Wesen der Kunst ein Grund für diese Erscheinung entnehmen. Denn da die einzelnen Künste wechselseitig auf einander, mithin alle auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt bezogen sind, und da dennoch jede ihren besondern Styl hat, vermöge dessen sie sich von allen andern sondert, so gibt es im Systeme der Künste, wie im Sonnensysteme, zwei widerstrebende Kräfte: eine zusammenziehende und eine auseinandertreibende, eine Centripetal- und eine Centrifugal-Kraft. Bei den Himmelskörpern, im Raume, heben beide Kräfte sich auf und bringen ein ewiges Umkreisen hervor; hier aber, auf geistigem Boden, können sie nur nach einander wirken, und es ergeben sich daher große Perioden, in welchen die einzelnen Künste erst sich abstoßen, zerstreuen, dann sich wieder sammeln.

Ich trete jetzt meiner Aufgabe näher, indem ich zum Geschichtlichen selbst übergehe, natürlich mich auf das beschränkend, was zu meinem Thema nöthig ist, nämlich auf die äußerliche Betrachtung, welche Völker jedesmal und in welcher Art an dem Leben der Kunst und des Geistes überhaupt Theil hatten.

3. Geschichtliches.

Neulich fing ich meine Betrachtung mit den Hebräern und Aegyptiern an. Ob vor ihnen schon andere Völker, etwa die Chinesen und Indier, die Künste übten, mag dahingestellt bleiben: was wir von ihnen kennen, verräth die Frische einer Urzeit nicht. Wenn es aber auch so alt wäre, so zeigt es doch noch keinen Anfang wahrer Kunst, keine reine Scheidung der Elemente. Bei den Chinesen scheint auch die Kunst nur eine willkürliche, dürftige Figur des Verstandes; sie ist nicht von der Wirklichkeit befreit, sondern ihr ganz untergeordnet. Die Indier stehn jedenfalls höher, für sie trennen sich schon Geistiges und Sinnliches einiger-

maßen, aber die Trennung ist unrein und die Wiedergestaltung wild phantastisch.

Für unsern Zweck ist bei ihnen das zu bemerken, daß mehrere Völker gleichzeitig neben einander wirkten, zwar in verschiedener, aber nicht in entgegengesetzter Weise. Der Zustand war ein ganz materieller, der Geist haftete am Boden, selbst der Gegensatz der Elemente machte sich noch nicht geltend. Man kann von Ahnungen, von Träumen bei diesem ersten Erwachen der Menschheit sprechen, aber nicht von Gedanken und Gestalten, von keinem wahren Thun. Hier war die Dämmerung; erst in der Geschichte der Hebräer und Aegyptier schied sich Licht und Schatten, Geist und Körper. Ich habe schon neulich von ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte gesprochen, insofern als bei jenem die geistige, poetische, bei diesen die körperliche, bildliche Auffassung der Welt zuerst hervortrat. Für meinen heutigen Zweck ist näher zu betrachten, wie sie sich zu einander verhalten. So sehr sie Gegensätze sind, so ist doch auch viel Verwandtes bei ihnen zu erkennen, namentlich schon in ihrer Religiosität. Bei beiden war das Religiöse nicht bloß eine verborgene Grundlage alles Lebens (denn das ist es überall, selbst da, wo man es nicht ahnet), sondern es trat überall sichtbar hervor, beherrschte auch äußerlich alle weltlichen Dinge. Bei beiden war die Religion theokratisch. Hiemit steht ein besonderer, beiden gemeinsamer Zug in Verbindung, das Ausschließende ihrer Bildung; jedes von ihnen betrachtete sich als das begünstigte Volk, das die Berührung mit andern meiden müsse. Aber die Aegyptier schlossen ihr Land, versagten Fremden den Zutritt, sich den Verkehr, den Hebräern dagegen verbot der Herr nur die persönliche Mischung mit den Götzendienern. Jene hingen daher mit ihrem Lande, dem Nilthal, untrennbar zusammen; diese aber waren heimathlos überall, selbst im gelobten Lande, unter Fremden. Für jene ist daher die körperliche Natur Alles, ihr ganzes Daseyn, ihre ganze Weisheit bezieht sich darauf, ihre Götter selbst sind Naturkräfte. Für die Hebräer dagegen ist der

geistige Gott Alles, die Natur Nichts, sie kennen nichts Körperliches, die Erde ist nur der von dem Hauche des Herrn bewegte Staub. So sind sie überall entschiedene, einander entsprechende Gegensätze, die einer ohne den andern nicht seyn könnten. Moses konnte nur aus Aegypten kommen, so reine Extreme konnten nur durch gegenseitige Einwirkung entstehn.

Dieß Verhältniß des Gegensatzes spricht sich auch in ihrer Kunst aus. Auch hier verhalten sie sich so zu einander, daß sie beide zusammen entschieden ein Ganzes bilden. Zwar finden wir nur zwei Kunstrichtungen, die poetische und die bildliche, während die dritte, die musikalische, noch fehlt. Wenigstens ist sie bei keinem Volke vorzugsweise geübt, und mag bei beiden zur Feier des Cultus etwa in gleichem Grade ausgebildet gewesen seyn. *) In der That war aber auch der künstlerische Gegensatz der Aegyptier und Hebräer noch nicht der des Bildlichen und Poetischen, sondern ein anderer, stärkerer. Bei beiden war die Kunst noch nicht rein, sie haftete noch an weltlichen Zwecken und konnte deßhalb nicht selbstständig ausgebildet werden. Die hebräischen Gesänge sind nicht bloß und nicht eigentlich Poesie, sondern auf unmittelbare äußere Wirkung, Belehrung, Erbauung, Warnung, Prophezeyung gerichtet. Sie stehen deßhalb auch äußerlich in der Mitte zwischen Prosa und Poesie, haben kein festes Maß, sondern nur den Tonfall als Abschnitt für verschiedene antwortende Stimmen. Die ägyptische Architektur aber ist noch nicht reine Baukunst, sondern noch gemischt mit andern bildlichen Elementen; auch die Menschengestalt ist Glied des Gebäudes, und keine Mauer ist ohne Bild. Beide haften noch an der Wirklichkeit, und ihr Gegensatz ist noch ein derselben angehöriger, der des Geistigen und Leiblichen. Wäre die Musik ausgeschieden, als Zeitliches aus dem Räumlichen, so wäre auch die Poesie freier und die Architektur reiner geworden, und das ganze System wäre nicht bei dem schroffen,

*) Nach einer Nachricht soll die Musik den Aegyptiern verboten seyn; indessen widerlegen ihre Bildwerke dieß noch mehr, als manche andere Angaben der Schriftsteller.

unversöhnten Gegensatze stehen geblieben, sondern hätte sich weiter entwickelt.

Das Gebiet der Kunst, so weit sie auf dieser Stufe existirte, war also in den Gränzen der Hebräer und Aegyptier abgeschlossen; allein als ergänzend für das volle Daseyn dieser Völker sind noch zwei andere zu erwähnen, die Phönicier, die Stämme der Baalsdiener, Gegner der Hebräer, und die Perser, Gegner der Aegyptier. Wenn die Juden und Aegyptier mit theokratischer und künstlerischer Weihe auftreten, so bilden die Perser und Phönicier als weltlich und kunstlos den Gegensatz. Die letzten, dem gemeinen auf den Besitz gerichteten Triebe dienend, waren aber durch das körperliche Element den Aegyptiern, die Perser dagegen als reinen Geistes und dem Körperlichen abhold, den Juden verwandter. Aber während sich bei diesen das gewöhnliche Vergessen des Irdischen im begeisterten Monotheismus aussprach, gab der Zend-Aveſta nur eine mehr philosophische als religiöse Lehre von dem unaufgelöst'en Dualismus der Welt. Dieß zeigte indessen ihre höhere Consequenz, denn dualistisch waren alle diese Völker, die Hebräer in dem scharfen Gegensatze von Gott und Welt, die Aegyptier in dem von Osiris und Typhon, beide in der Vorstellung von Reinem und Unreinem; die Phönicier endlich wie alle der Sinnlichkeit unterworfenen, dem Geiste widerstrebenden Menschen. Vermöge dieser Consequenz machten die Perser denn auch dieser ganzen ersten Periode ein Ende.

Dieß erste Reich war das des Gegensatzes, es mußte nach seiner eignen Natur die Einheit hervorrufen. Aus den Tempeln Aegyptens und von den Harfen der Psalmensänger tönten die Klänge über das Meer nach Hellas, und die Griechen fanden nur Wohllaut, nichts Feindliches. Es ist nicht ohne Grund, wenn ihre Sagen von Orpheus erzählen, der die Städte mit den Tönen seiner Leyer baute. Die Kunst, welche sie vorzugsweise nach den Musen nannten, die Tonkunst war es eigentlich, welche die Griechen zu Griechen machte. Als auch dieß zarteste Element sich aus dem Chaos entwand, empfing Alles Gestalt.

Bei ihnen trat Alles in reiner Form ohne trübe Mischung mit andern Elementen auf. Die Poesie war ohne didaktische Zwecke, sie feierte unbefangen die heroische Vorzeit. Die Architektur blieb ohne Beimischung des Bildlichen reine keusche Form. Die Musik endlich, ungeachtet ihre unkörperliche Weise sich gern an etwas Festes anlehnt, wurde dennoch selbstständig ausgebildet, das System der Tonarten gliederte sich zu einem Kreise verschiedener Charaktere, mannichfaltige Instrumente wurden ihnen angepaßt. Die drei Richtungen der Kunst waren daher völlig gesondert, ihre Wechselwirkung auf einander begann und hörte nicht eher auf, bis alle Gattungen entstanden waren. Auch Malerei und harmonische Musik stellten sich ein, wenn auch nicht in unserm christlichen Sinne; sie vereinten sich mit der Poesie, um die Herrlichkeit des griechischen Drama's hervorzubringen. Der Kranz war also jetzt ganz entfaltet und zugleich ganz abgeschlossen, um so mehr abgeschlossen, als er gleichsam auf Einem Haupte ruhete, auf dem der göttlichen Hellas. Die geistige Einheit erschien hier als eine natürliche, das Reich der Künste und das Volk der Griechen hatten dieselben Gränzen.

Hiedurch entstanden eigenthümliche Verhältnisse. In der ersten Periode war die Kunst der Wirklichkeit untergeordnet gewesen, jetzt hatte es sich umgekehrt, sie beherrschte die Wirklichkeit, sie war die Seele dieses Volks. Die Schönheit war Religion und Tugend, sie war das Gesetz der Staaten und das Bindemittel der Freundschaft. Die Heiterkeit, die Klarheit und Ordnung der Kunst war in die Wirklichkeit übergegangen.

Eben hierin lag aber auch die Schattenseite dieses Zustandes. Die Kunst ist menschliche Thätigkeit im Gegensatze gegen eine Natur, in welcher auch andere Kräfte wirken; sie ist freigeistige Nothwendigkeit, weil es für den Menschen eine andere äußere, zwingende Nothwendigkeit gibt; sie ist heiter, weil sie über diesen Kampf mit den äußern Mächten sich erhebt. Eben deßhalb muß sie aber, wenn sie nicht des tiefern

Ernstes entbehren, und aus der schönen Heiterkeit in Leichtsinn übergehen soll, neben einer Wirklichkeit stehen, die nicht der Kunst unterworfen ist.

Die Griechen besaßen die Totalität der Kunst, aber nicht die des Geistes überhaupt. Ihre Vollkommenheit im Gebiete des Schönen und der Theorie rief von selbst neben ihnen ein Volk hervor, das ohne vergeblichen Wetteifer die weltlichen Vortheile dieser Geistesstufe und sogar den Mitgenuß der Künste, so weit er möglich ist, sich aneignete. Virgils schöne Verse, worin den Griechen die Kunst, den Römern die Herrschaft zugewiesen wird, sind mehr als ein schaler Trost für versagtes Talent; es ist das richtige Gefühl, daß beide sich ergänzen. Wie die Griechen die ganze Kunst, umfaßten die Römer die ganze Wirklichkeit, beide zusammen waren eine Welt in sich. Auch auf der vorhergehenden Stufe bei den Orientalen ist solche Ergänzung des einen Volks durch das andere, aber sie waren sich dessen nicht bewußt, jetzt sprachen sie es selbst aus. Uns ist es nicht mehr auffallend, wenn ein Volk die Kunst des andern vollkommen annimmt und schätzt. An sich aber war es ein Wunder, denn das natürliche Verhältniß der Völker ist Absonderung und Feindschaft, und erst als die Kunst wirklich wurde, setzte sie das Geistige an die Stelle des Natürlichen.

Manche Wirkungen der Kunst auf die Griechen, die uns wunderbar scheinen, erklären sich dadurch, daß sie für sie nicht bloß Kunst, sondern auch Wirklichkeit war. Besonders gehört dahin, was von der Musik erzählt wird. Schon jene Sagen von Orpheus, der die Städte gründete, und von Tyrtäus, der statt eines Hülfsheeres den Sieg verlieh, deuten auf einen Glauben an die Wunderkraft dieser Kunst, wie er uns bei unläugbaren Fortschritten derselben fremd ist. Aber auch die spätern Philosophen und Staatsmänner betrachten sie als die nothwendige Schule der Weisheit, als die Erzieherin, und bei übler Anwendung als die Verderberin der Jugend. Manche Züge wunderbarer Macht über die Gemüther werden erzählt. Zum Theil erklärt sich dieß durch das ganz andere Verhältniß

der Kunst zum Leben. Wo die Götter nur durch ihre Schönheit herrschten, und die Tugend Ebenmaß und Regel war, da mußte auch das ganze Gemüth empfänglicher für künstlerische Eindrücke seyn, und da läßt es sich dann denken, wie der ergreifende Ton in die Seele eingehe, sie in einer Tiefe, bis zu welcher die andern, mehr äußerlichen Künste allein nicht gedrungen wären, erschüttern und erweitern, und sie dann in seiner geregelten Bewegung fortleiten und steigern konnte. Auf der andern Seite setzt aber diese tiefe Wirkung auch eine gewisse Beschränkung der Tonkunst selbst voraus. Unsere moderne Musik in ihrer vielstimmigen reichen Harmonie, in ihren künstlerischen Verbindungen und Uebergängen rührt gewiß tief, und eine moralische Wirkung ist ihr keineswegs abzusprechen. Sie macht schmiegsam, milde, vielleicht demüthig, vielleicht sehnsüchtig, mit Einem Worte, sie dehnt die Seele aus, indem sie sie den Weltlauf im Großen empfinden läßt, in welchem die Leiden und Freuden des Einzelnen vorübergehen und sich auflösen. Um dagegen zu wirken, wie jene alte Kunst, die Seele auf sich zurückzuführen, sie in der Ordnung und Reinheit zu erstarken, müßte sie natürlicher bleiben, die wirklichen, mehr materiellen Gefühle in einfacher lyrischer Weise aussprechen. Gerade ihre reiche Entfaltung, ihr auf die Darstellung der allgemeinsten Verhältnisse gerichteter Geist hindert die neuere Musik an so persönlicher Wirkung.

Von dem Mangel der Griechen in Beziehung auf Malerei habe ich früher gesprochen. Aehnlich wie in der Malerei verhält es sich mit der Poesie, obgleich das Resultat etwas abweicht; das griechische Drama ist vielleicht nicht weniger schön, aber es hat nicht die geistige Tiefe der neuern Tragödie. Ueberhaupt fehlte der Schönheit der Griechen das Element, welches besonders in der Musik ausgebildet wird, das Harmonische. Ihre Kunst war durchweg plastisch, sie konnte nicht über die natürliche Schönheit der einzelnen Gestalt hinaus; eine höhere Einheit des Getrennten war ihr verborgen.

Auch die Totalität der Künste ist daher bei ihnen noch

eine beschränkte. Das ganze Gebiet war unterworfen, aber einige Theile desselben kannte und nutzte man noch nicht vollständig. Keine der Gattungen fehlte ganz, aber einige waren noch nicht vollendet. Zu dieser höchsten, noch fehlenden Ausbildung verhielten sich die Griechen wie die bildende Kunst zur Musik. Die Plastik scheidet die Gattungen strenge und äußerlich, in der Musik dagegen liegt ein Princip, das diese äußere Sonderung nicht verträgt, sondern mehr durch intensive Steigerung vorschreitet. Wenn man in ihr, wie ich es that, das Rhythmische, Lyrische und Harmonische scheidet, so sind das weniger Gattungen als Verhältnisse und Eigenschaften. Im plastischen Sinne hatten die Griechen die ganze Kunst, denn sie hatten alle äußerlich unterschiedenen Gattungen, selbst die Malerei und die harmonische Musik, aber in den höchsten Gattungen fehlte noch die letzte geistige Steigerung.

Die ganze Kunst beruht auf Wechselwirkung, jetzt war die letzte, die Musik, entstanden, aber sie hatte noch nicht auf die andern älteren Künste zurückwirken können.

Es ist nicht zu verkennen, daß der Mangel der griechischen Kunst mit dem Vorzuge alle Gattungen zu umfassen zusammenhängt. Dadurch, daß die höheren, geistigeren Gattungen beschränkt bloß von ihrer körperlichern Seite aufgefaßt wurden, war das Gebiet der Kunst gleichsam zusammengezogen, alle Künste lagen näher bei einander, und dadurch war es wieder möglich, sie mit der Wirklichkeit eines Volkes so enge zu verbinden. Diese Verbindung hinderte die volle geistige Entwickelung der Kunst. Die Psyche war geboren, aber noch durch einen zarten Faden an ihre Geburtsstätte gefesselt; sie erhob sich über den Boden, aber sie flog noch nicht frei.

Zum Beschlusse dessen, was ich über die Griechen zu sagen hatte, ist noch eine Thatsache zu erwähnen, welche ihre Verehrer gewöhnlich in Verlegenheit setzt.

Bekanntlich verschmähete ihre Sculptur die Farbenwirkungen keineswegs; wirkliches Uebermalen der Statuen scheint

noch ziemlich spät vorgekommen zu seyn, und wo dieß nicht war, suchte man doch durch die Verbindung verschiedener Stoffe etwas Aehnliches zu erreichen. Plinius rühmt namentlich, ich weiß nicht gleich welchen Künstler, daß er an dem Bilde einer sterbenden Frau Zinn unter das Erz gemischt, die Blässe des Todes darzustellen, und auch sonst fehlt es in den Nachrichten, so wie unter den erhaltenen Werken nicht an Beispielen für solche Farben-Effecte. Unserm Geschmacke will dieß, besonders das wirkliche Uebermalen, durchaus nicht zusagen, es scheint eine Versündigung an dem Geiste der Plastik, und man findet es daher unbegreiflich, wie die Alten, bei denen sonst dieser Geist selbst in der Malerei und in den übrigen Künsten vorherrscht, dazu gekommen sind. Allein gerade darin liegt der Grund. Der plastische Geist war ihnen sicher, sie brauchten daher die Farbe, die in der Malerei selbst keinen andern Geist erhielt, auch an Bildsäulen nicht zu scheuen. Uns ist die Plastik eine besondere Kunst, den Griechen war sie das Leben, und es hatte daher nichts Anstößiges, wenn sie sich demselben näherten.

Ich gehe nun zur christlichen Kunst über, und schicke, um uns das Factische deutlich vor Augen zu stellen, den weiteren Betrachtungen eine gedrängte, fast tabellarische Uebersicht ihrer Entwicklung voraus. Sie beginnt erst vom Jahre 1000; denn die früheren Jahrhunderte sind nur eine Vorzeit, in welcher es keine Kunst gab, weil der künstlerische Geist genug zu thun hatte, die Wirklichkeit einigermaßen zu ordnen. Die Kunstgeschichte zerfällt hier in drei Perioden, welche den drei Stufen der Künste entsprechen; eine Folge, die überall stattfindet, wo sich die ganze Kunst ausbildet, hier deutlicher als sonst.

I. Architektonische Periode bis etwa 1400.

Die Kunst und zwar wiederum wie im Zeitalter der Aegyptier und Hebräer, nur die bildende und dichterische, erscheinen noch architektonisch, an der Wirklichkeit haftend.

Die Baukunst entwickelt sich in dem neuen, eigenthümlich christlichen Geiste in Deutschland, Frankreich, England, mit wenig bedeutenden Abweichungen der Zeit und der Art. Spanien und die scandinavischen Länder schließen sich an. Späterhin werden auch, jedoch nicht sehr bedeutende Anfänge des Plastischen bemerkbar.

Die Poesie ist theils lyrisch mit Beziehung auf wirkliche Persönlichkeiten (ritterliche Minnelieder in der Provence und in Deutschland), theils episch, historisch oder kirchlich, wirkliche Ueberlieferungen mehr oder weniger phantastisch ausbildend. Das Lied der Spanier, Erzählungen der Franzosen, Balladen der Engländer. Auch hier sind die Verschiedenheiten, obgleich bedeutender als in der Architektur, dennoch nur historisch interessant, weil sie den Nationalcharakter bezeichnen, der in der Kunst erst künftig bedeutender werden sollte.

Diesen Ländern gegenüber steht Italien allein. Anfangs bleibt es zurück hinter den andern, denn die Architektur kann nicht zu festen Gestalten kommen, und die ritterliche Poesie findet keinen Boden. Seit dem dreizehnten Jahrhundert aber, während die andern noch ganz auf der architektonischen Stufe stehen, entwickelt sich (bei Nicolo Pisano) die Sculptur, nicht lange darauf auch die Malerei. Die Poesie gewinnt durch das bildliche Element Körper, und tritt bei Dante in vollendeter kolossaler Gestalt auf. Bei Petrarca hat sie indessen schon einen andern Charakter, und deutet die künftige Richtung Italiens entschieden an.

II. Plastisch malerische Periode, etwa vom funfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert.

Anfangs nehmen die Niederländer und selbst die Oberdeutschen (bis auf Dürer) einen bedeutenden Rang in der Malerei ein. Später weichen sie auch hier den Italienern, die überhaupt die unbedingte Herrschaft im Kunstgebiete erhalten. Namentlich steigt zunächst ihre Malerei; die Sculptur bleibt zurück und schreitet nur in ihrem Gefolge vor.

Bei-

Beide werden in einem Geiste behandelt, der keiner von beiden ganz angehört, sondern zwischen dem wahren Style beider Künste in der Mitte steht; in der Malerei scheint der plastische Geist die Ueberhand zu gewinnen, während doch die Sculptur etwas Malerisches nicht verläugnen kann. Die Architektur, die vermeintlich antike, findet sich gegen die Natur der Sache hintennach ein. — Die Poesie (Ariost, Tasso, eine große Zahl nicht unbedeutender lyrischer Dichter) ist vollkommen entwickelt. Die Musik bildet sich in jugendlicher Frische und Strenge, zuerst die geistliche, von welcher sich die weltliche anfangs nicht weit entfernt. In allen Richtungen wird bei diesem Einen Volke die Kunst mit Erfolg bearbeitet, keine Gattung fehlt ganz, so daß die Zeit der Griechen zurückzukehren, Italien das Land der Künste zu seyn scheint, gegen das sich die übrigen Nationen wie Römer oder Barbaren verhalten.

Eine Zeit lang betrachten diese sich selbst so, und überlassen die Kunst ganz den Italienern, während sie selbst von Religionsstreitigkeiten und weltlichen Kriegen in inneren Parteiungen und in fremden Welttheilen beschäftiget sind. Die eigenthümlich christliche Architektur verschwindet gänzlich, und man mühet sich hier wie in den andern Künsten mit fruchtlosen Nachahmungen der Italiener oder der Alten ab. Indessen geht doch die Malerei nicht völlig aus, und die Musik wetteifert eine Zeit lang mit Italien. Beides in den Niederlanden. Bei den übrigen Völkern gibt es kaum noch Poesie, in Deutschland am wenigsten, in Frankreich nicht viel mehr und das Bessere mit philologischer Gelehrsamkeit verknüpft. Bedeutende Erscheinungen dagegen sind auf der pyrenäischen Halbinsel Camoens, Cervantes, Lope de Vega. Auch England regt sich am Schlusse dieser Periode mächtig.

III. Dramatisch-harmonische Periode, siebzehntes und achtzehntes Jahrhundert.

Die Herrschaft Italiens ist vorüber; das Land bleibt zwar noch die hohe Schule der Künste, aber nur das Land,

nicht die Lebenden. In der Musik gelten sie noch am meisten, und bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ist ihnen der erste Rang fast unbestritten.

Dagegen zeigen sich bei den andern große Gestalten. Das große moderne Drama entwickelt sich in England (Shakspeare) und in Spanien (Lope de Vega, Calderon), höchst verschieden bei beiden, völlig abweichend vom Antiken, mehr oder weniger Ausdruck des besondern Nationalcharakters, aber die geistigste Gestalt der Gattung. Es weicht zuletzt dem französischen Drama. Die Malerei hat in Spanien eine Nachblüthe, die italienische Kunst spiegelt sich hier und gibt ein charakteristisches, aber nicht bleibendes Bild. In den Niederlanden entsteht die Genremalerei neben Rubens und seiner Schule. Die Architektur ist überall nur von historischem Interesse, ein Spiegelbild des bewegten Zeitgeistes in dem ruhigsten Elemente.

In Frankreich entsteht das Jahrhundert Ludwigs des Vierzehnten. Alle Künste blühen hier ziemlich in gleichem Grade (der Begriff der Einheit und Totalität auch dieses Reiches liegt tief im Volksgeiste), aber alle erscheinen mehr oder weniger getrocknet, und da dieser Geschmack sich über Europa verbreitet, und die Andern Nachahmungen dieser Nachahmungen mühsam hervorbringen, so scheint das frische Leben der Kunst zu Ende.

Nur die Musik hatte nicht dadurch gelitten, die letzte zarteste Kunst begann jetzt erst ihr kräftigstes Alter. Deutschland war unterdessen von den religiösen Streitigkeiten, die anfangs noch geistiges Leben zeigten, immer weiter auf das theoretische Gebiet übergegangen; in allem Praktischen unbeholfen, lebte es nur noch in pedantischen Schulformeln. Dessen ungeachtet entstanden hier Händel und Bach, und in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts feierte die Musik hier ihre schönste Zeit.

Neben ihr entwickelte sich auch die deutsche Poesie, die, wenn sie auch noch der Gegenwart angehört, wenn auch noch nicht feststeht, in welchem Lichte sie der Nachwelt er-

scheinen wird, jedenfalls ein eigenthümliches geistiges Leben hat, nicht bloß ein Widerschein früherer Gestalten ist. Beide Künste zusammen bezeichnen die Stellung Deutschlands im Gebiete der Kunst.

Nach diesem Ueberblicke der Thatsachen werden wir uns leicht über unsere Frage verständigen können.

Das Erste, worauf aufmerksam zu machen, ist die Stellung Italiens. Während die übrigen Nationen verbunden sind, steht es allein und so sehr im geistigen Gegensatze zu ihnen, daß die Herrschaft wechselt. In der ersten Periode ist das wahre Leben der Kunst mehr bei den germanischen Völkern, Italien unbedeutend oder doch nur werdend; in der zweiten herrscht dieses, und jene sind sichtbar besiegt; in der dritten heben sie sich wieder, und Italien ist abgelebt und meist unfruchtbar. Es ist klar, daß Italien das antike Princip in der christlichen Kunst repräsentirt, und es fällt gleich in die Augen, daß es auch in der Allseitigkeit seines Kunsttreibens den Griechen glich. Manches, was dort daraus zu folgen schien, trifft hier wieder ein. Auch hier sind die Künste einander näher gerückt, als die Natur der Sache und der besondere Geist jeder Kunst es wünschenswerth macht. Namentlich gilt dieß zunächst von der Sculptur und Malerei. Der Unterschied ist aber, daß bei den Alten der Geist der Sculptur rein und unverfälscht, die Malerei augenscheinlich nur Nebensache war, hier aber jede durch die andere litt. Man bemalte die Statuen und Basreliefs nicht mehr äußerlich, aber man erfand sie in einem malerischen, nicht plastischen Sinne. Wenn es aber der Malerei, der geistigsten der bildenden Künste, nur an der letzten Consequenz fehlte, so blieb die höchste der poetischen Gattungen, das Drama, eigentlich ganz aus, es war kaum dem Namen nach da. Hier also wieder ein großer Unterschied von den Griechen. Ein fernerer lag in der Architektur. Zwar blühete auch diese bei den Italienern, sie belehrten auch hier das übrige Europa, allein die Baukunst hatte bei ihnen eine

unnatürliche Stellung. Statt, wie es bei den Griechen und bei den germanischen Völkern des Mittelalters der Fall war, die früheste Kunst, das Fundament der übrigen zu seyn, kam sie als nachgeborne, unächte Tochter in die Welt. Sie gründete nicht das ganze Gebäude, sondern sie war nur eine fremdartige Verzierung der Außenseite, eine Anwendung der plastisch-malerischen Technik auf dieselbe. Auch in dem Verhältnisse der Kunst zur Wirklichkeit war eine Aehnlichkeit zwischen den Italienern und den Griechen nicht zu verkennen. Bei Beiden war die Kunst mit der Wirklichkeit enge verbunden; ihr übereinstimmendes Beispiel gibt daher auch einen Beweis dafür, daß eine solche Verbindung nothwendig ist, um diese Einheit der Künste bei Einem Volke auch nur einigermaßen zu erreichen. Allein bei den Griechen war die Wirklichkeit, mit welcher die Kunst zusammenhing, ihr wahres sittliches Wesen, bei den Italienern dagegen die sinnliche, von den sittlichen Fundamenten abgelöste Naturwirklichkeit. Die Kunst verband sich, wo nicht mit der Unsitte, so doch mit dem Leichten und Gleichgültigen.

Daher sind denn auch die äußern Schicksale beider Völker einigermaßen ähnlich, und doch höchst verschieden. Daß sie zu keinem dauerhaften, politischen Glücke, weder zu festem innerm Bestehen, noch zu äußerer Herrschaft kamen, ist beiden gemein, und wir können wohl sagen, daß es die nothwendige Folge eines Volkslebens ist, das, statt die Kunst als seine Blüthe zu tragen, auf derselben ruhen will. Aber wie groß ist hier der Unterschied zwischen Beiden. Wie reich sind die Griechen an Gesetzgebern und Helden, an Bürgertugend und Vaterlandsliebe, wenn auch nur in einer kurzen Periode, und wie bedeutend ist das Reich Alexanders, wenn sein unmittelbares Bestehen auch wie ein schönes Traumbild verschwand, in seinen Folgen. Das neuere Italien dagegen gibt im Ganzen nur den Anblick der Verwirrung und Unmacht, und die geistliche Herrschaft Roms ist mehr eine der geschichtlichen Tradition erwiesene Ehrfurcht als eine Wirkung äußern Verdienstes. Diese politische Verschiedenheit

hängt mit der künstlerischen zusammen; den Griechen fehlte nur die letzte zarteste Blüthe der Kunst, den Italienern auch die architektonische Grundlage. Die andern christlichen Völker geben das Gegenbild der Italiener. Sie besitzen das, was jenen fehlt, im Beginn die feste architektonische Basis und auf der höchsten Entwickelungsstufe die geistigsten Gattungen in voller Tiefe der Ausführung. Allein freilich sind diese Vorzüge nur ein Gemeingut Aller, und keines von ihnen kann sich rühmen, in so vielen Richtungen so Bedeutendes geleistet zu haben, wie die Italiener. Jedes von ihnen zeichnet sich vielmehr (abgesehen von der Allen gemeinsamen Architektur) nur in einer Gattung aus. Die Spanier, Engländer und allenfalls die Franzosen haben nur in der Poesie, und namentlich im Drama, Ausgezeichnetes geleistet. Die rein germanischen Völker, Niederländer und Deutsche haben zwar die Malerei und Musik gemeinschaftlich, doch so, daß die Musik der Niederländer und die Malerei der Deutschen nur der zweiten Periode angehören und später erlöschen, und also die höchste Stufe der Malerei nur bei jenen, die der Musik nur bei diesen gefunden wird.

So kommt es wenigstens zu stehen, wenn wir das, was völlig ohne Anlage und Erfolg versucht wurde oder doch nur vorübergehend war, übersehen. In die letzte Kategorie gehört namentlich die spanische Malerschule. Die Franzosen machen zwar vielleicht mehr als die andern auf eine Einheit aller Künste Anspruch, und insofern mit Recht, als bei ihnen keine die andere so bedeutend überragte, wie die Poesie bei den Britten und Spaniern und die Malerei bei den Niederländern. Aber dafür sind sie auch eigentlich in keiner Kunst wahrhaft ausgezeichnet, als allenfalls im Drama. Vielleicht können wir, die Deutschen der neuesten Zeit, mit größerm Rechte darauf Anspruch machen, da auch unsere Poesie und Malerei jetzt wohl höher stehen, als die der Franzosen je gestanden haben. Indessen kann man wenigstens jetzt noch nicht mit Bestimmtheit sagen, ob beide in dem Grade originell erscheinen werden, wie unsere Musik, und jedenfalls

ist zu erwägen, daß diese Künste bei uns auf einer ganz andern geschichtlichen Basis beruhen, nicht mehr auf einer besondern einseitigen Nationalität, sondern auf dem Anerkenntniß und der Benutzung des geistigen Gemeinguts der Menschheit. Sie gehören daher auch (nicht bloß der Zeit nach) einer andern Periode an, als der vergangenen, die ich hier betrachtete.

Für diese stellt sich das Schema der Vertheilung der künstlerischen Anlagen einfach so dar: Poesie, Drama — die drei westlichen, romanisch-germanischen Völker; Malerei — die Niederländer; Musik die Deutschen.

Fragen wir nun, wie diese Theilung entstanden ist, so verweigert uns die Geschichte auch darüber nicht alle Auskunft. In der architektonischen Zeit finden wir zwar wohl nationelle Verschiedenheiten, aber keineswegs bestimmte Anlagen. Diese werden gegen das Ende des ersten und besonders in der zweiten Periode sichtbar, und sind zum Theil erst am Anfange des dritten gereift. Ihre Entwickelung fällt also in die Zeit der Kunstblüthe Italiens, in welcher jene nördlichen Völker mehr in weltlichen Händeln verwickelt waren. Es kann auffallen, daß sie, gerade während sie in künstlerischer Beziehung nur begehrten, von den Italienern zu lernen, eine Kraft empfingen, über sie hinaus zu gehen. Indessen ist es für den, der den Zusammenhang der Wirklichkeit mit der Kunst erkannt hat, wohl zu begreifen. In dem Streite um Herrschaft und Besitz gewannen sie größere Schärfe des Verstandes und Wärme des Gefühls, und der Ernst des Lebens kam nachher der Kunst zu Statten; selbst die Einseitigkeit des äußern Thuns trug dazu bei, ihnen die erforderliche Gründlichkeit zu geben, um die Schönheit in Einer Richtung bis zu ihrer letzten und höchsten Gattung zu verfolgen.

In den Schicksalen der einzelnen Völker lag die Vorbestimmung ihrer Kunstanlage. Die drei westlichen Reiche, Spanien, Frankreich, England, waren das Gebiet des praktischen Verstandes, der weltlichen Ehre und Macht. Hier bildete sich das Ritterthum, hier entwickelten sich in langwierigen Kämpfen alle Kräfte und alle Leidenschaften. Hier

schlossen sich die Geschlechter, die Parteien eng aneinander und steigerten sich im Hasse gegen ihre Widersacher. Das Gemüth wurde häufig durch das imposante Schauspiel irdischer Größe und ihres schnellen Falls erschüttert, und diese Völker wurden daher vorzugsweise fähig, das moderne Drama zu erschaffen. Als ihr Gegensatz stehen die Deutschen da, welche als die Spätgebornen überall mit der Beschauung dessen, was die andern wirklich besaßen, anfingen, und so immer auf das Theoretische, anfangs der Herrschaft, dann der Kirche angewiesen waren. Immer uneins mit sich selbst, große Ansprüche mit großer Bescheidenheit verbindend, Unternehmungen ohne Mittel der Vollendung anfangend, in allen Welthändeln unbeholfen und unglücklich, zogen sie sich immer mehr in das Geistige zurück. Aber selbst die Wissenschaft nahm für sie die ganze Schwerfälligkeit des bürgerlichen Lebens an, und das Gemüth fand zuletzt nur in sich selbst die Befriedigung. Dieses unwirkliche Leben war die Vorschule der Musik.

Ueber die Niederländer und wie ihnen die Malerei zukam, erinnere ich mich schon früher einmal gesprochen zu haben, und darf es hier nur anwenden. Das Wesentliche war, daß sie zwischen diesen beschaulichen Deutschen und jenen Mächtigen mitten inne standen. Zu schwach, um nach dem Ruhme weltlicher Herrschaft zu trachten, zu weltlich, um sich ganz der Theorie hinzugeben, blieb ihnen das Feld des sinnlichen Erwerbs, die Freude am Besitze und an den Dingen der äußern Welt. Sie waren nicht, wie ihre Nachbarn im Westen, thätige Theilnehmer an den großen Welthändeln, und ihre eignen Kämpfe hatten nicht diese tragische Würde; sie fühlten das weltliche Leben daher nicht mit der ganzen Tiefe des Selbsterlebten, aber sie betrachteten es in der Nähe. Der Sinn, mit welchem sie es betrachteten, war im Wesentlichen der innerliche des germanischen Stammes, aber weil sie mehr leichten, weltlichen Geist hatten, über die Härte und Unebenheiten der äußern Erscheinung geschickter fortzugehen verstanden, wurde er malerisch brauch-

barer. Statt der tiefern philosophischen Mystik der Deutschen bildete sich bei ihnen eine künstlerische Mystik, welche die äußern Dinge verbindet. Sie vereinigten also den Kunstsinn ihrer verschiedenen Nachbarn und erhielten dadurch die Malerei als ihre Kunst angewiesen.

Ich habe die Niederländer zuletzt betrachten müssen, obgleich in der Geschichte selbst ihre Kunstanlage sich früher zeigte als die der andern Völker. Da der Weg der Kunst immer vom Leiblichen zum Geistigen geht, machte die Malerei den Anfang, das Drama folgte, die Musik beschloß.

Indessen war auch ihre weltliche Bestimmung früher entwickelt; die Bildung des Handelsvolks ist leichter vollendet als das Streben der politischen Macht oder gar das geistige der Deutschen.

4. Betrachtung des Geschichtlichen.

Wir sehn also bei allen diesen Völkern, daß die Kunstanlage aus der Stellung, welche ihre äußere Geschichte ihnen gab, hervorging. An sich würde dieß Resultat uns nicht besonders überraschen, da wir schon sonst die Ueberzeugung haben, daß die Kunst immer aus dem wirklichen Leben der Völker hervorgeht. Allein es gewinnt eine viel höhere Bedeutung, wenn wir beachten, daß durch diese, anscheinend von äußerlichen Ereignissen bedingte Stellung der Völker die Kunstanlagen aller Richtungen vertheilt sind, und daß dadurch in jeder Beziehung für die volle Entwickelung der Kunst gleichsam gesorgt ist.

Bei den Griechen und Italienern sahen wir, daß und weßhalb die Vereinigung aller Künste bei Einem Volke der Entwickelung der geistigsten Gattungen nicht förderlich war. Auf der höchsten Stufe der Kunst muß die abstoßende Kraft der einzelnen Gattungen am stärksten seyn. Jede von ihnen bedarf aller Elemente der Wirklichkeit, und also auch der, welche ursprünglich das Gebiet der andern Kunstrichtungen ausmachten, aber diese nicht in der Form, wie sie für jene andern Künste benutzt werden, sondern eigens für ihre Zwecke

bearbeitet. Dieß kann daher nicht durch jene Künste selbst, sondern nur durch eine Gestaltung des wirklichen Lebens geschehen, welche schon ganz die Richtung auf diese Eine Kunst hat, und die Anlage zu den andern nur so weit ausbildet, daß es dieser Einen stützt, und nicht weiter, damit nicht fremdartige Formen hinein kommen. Diese höchsten Gattungen können daher nur bei Völkern einseitiger Richtung vollendet werden.

Wir sahen aber ferner, daß wegen des innern Zusammenhangs eine solche ausschließliche Ausbildung einzelner Künste bei einzelnen Völkern nur eintreten konnte, wenn alle Künste in solcher Art und zwar von verwandten, verbundenen Völkern, die gegenseitig an ihren Arbeiten Theil nehmen, geübt waren.

Es ist daher klar, daß die äußern Verhältnisse der christlichen Völker, indem sich die Anlagen aller Richtungen, aber bei verschiedenen Völkern förderten, für die Kunst der letzten Stufe die möglichst vortheilhaftesten waren. Ja, wenn wir näher in diese Verhältnisse eingehen, so können wir es kaum mehr für einen bloß vortheilhaften Zufall ansehen, sondern es scheint, als ob die innere Nothwendigkeit der Kunst schon im äußern Leben gewirkt habe. Früher fanden wir einen solchen Zusammenhang nur mit der Religion, jetzt scheint er auch in den äußern Verhältnissen und Verbindungen der Völker vorhanden zu seyn. In der That ist das Gesetz der wirklichen Geschichte kein anderes als das der Kunstentwickelung, das große Naturgesetz alles geistigen Lebens, wodurch in jedem Keime die polarisch entgegengesetzten Kräfte sich trennen, die ihnen zukommenden Stellen einnehmen, und dann, mehr und mehr das Verwandte heranziehend, das Fremdartige abstoßend, die Mittelglieder hervorrufen, bis das organische Ganze in sich abgeschlossen und vollendet ist. Ein solcher Proceß findet schon statt, wenn nur mehrere einzelne Menschen in einem bleibenden geistigen Verhältnisse sind; schon da sondern sich die Gegensätze, jede Eigenthümlichkeit wird befestigt, und erhält zuletzt, wie durch Verabre-

dung oder Anordnung, ihre bestimmte Rolle angewiesen. Noch mehr gilt dieß also von Völkern auf einem Gebiete, wo weniger Willkür und mehr Nothwendigkeit ist. In der Geschichte hat dieser Proceß den Schein des Zufälligen, aber indem die Völker ihre Verhältnisse zu einander ordnen, ihre Gränzen feststellen, im Kriege kämpfen, in Sitten und Gesetzen sich ausschließen, im Handel wetteifern, indem sie nur eigennützige und weltliche Zwecke zu verfolgen scheinen, bringen sie das Gesetz der Sonderung der nothwendigen Gegensätze zur Ausführung. Sie sondern so lange das Fremdartige von sich aus, bis jede von ihnen eine Seite des Gegensatzes rein darstellt, und wenn sie dann in ihrer Einseitigkeit einander gegenüberstehen, ist ihr Verhältniß, obgleich es feindlich scheint, dennoch eine Ergänzung; sie lehnen sich an einander an, und könnten ohne diesen Kampf nicht bestehen. Wenn man dieß festhält, wird es auch verständlich, daß die Verhältnisse der Wirklichkeit und die der Kunst nach derselben Regel bestimmt sind. Die äußere Wirklichkeit des politischen Lebens der Völker ist eben sowohl wie die Kunst eine geistige Schöpfung, der Geist der Menschheit umfaßt beide, als die einander entsprechenden Hälften seiner kugelähnlichen Gestalt. Beide gleichen sich daher in ihrer innern Organisation, denn sie sind von Einem innern Leben durchdrungen und gehen stets in einander über. Die Wirklichkeit ist der Stamm, welcher die Blüthe der Kunst trägt, und in ihr erzeugt sich wieder das Samenkorn für eine neue Gestaltung des Wirklichen.

Daher entsprechen denn auch die großen Perioden der Geschichte den Stufen der Kunst. Ich deutete vorher schon an, daß im Wesen der Kunst ein Gegensatz, ähnlich dem der Centrifugal- und Centripetalkraft liege, und dieß bestätigt sich jetzt, so weit man geistige Entwickelung mit mechanischen Kräften vergleichen kann. Der Beginn der Kunst, die architektonische Stufe, ist die erste Sonderung der Elemente, und man kann daher hier von einer Centrifugalkraft sprechen; auf der zweiten Stufe, der plastischen, treten alle Künste nahe um Einen Mittelpunkt zusammen; auf der dritten endlich

lösen sie sich aus dieser allzu körperlichen Vereinigung, sondern sich mehr ab, freilich um zuletzt wieder Ein Ganzes, nur in einem mehr geistigen Sinne, bei größerer Freiheit aller Einzelnen ein in sich harmonisches System zu werden.

In der Geschichte stellt die erste Periode (die orientalische) die architektonische Stufe der Kunst dar. Die Musik tritt dabei nicht selbstständig heraus, weil sie als die rhythmische sich nothwendig anschließt, und daher ist auch auf dieser Stufe noch kein Fortschritt. Die Gegensätze der Kunst sind ihrer Natur nach friedlich, und erzeugen sich selbst ihre Vermittelung, auf der architektonischen Stufe aber ist der Geist der Kunst noch unfrei, der Gegensatz nimmt daher auch noch die feindliche Form der wirklichen Welt an, er ist der von Leib und Geist. In dieser sinnlichen Gestalt trennt sich das was verbunden seyn sollte und sich innerlich ergänzt; dem geistigen Volke ist das Volk des Naturdienstes, das leibliche, ein Gräuel, die Kunst sondert sich daher dualistisch, und ihr gegenüber stellt sich die Wirklichkeit eben so zwiespaltig dar.

Diesem rohen Gegensatze folgte in der zweiten Periode die Einheit aller Künste und alles Geistigen; aber diese Einheit, weil sie körperlich, an natürliche Gränzen gebunden war, unterlag auch den Gesetzen der Natur, in welcher sich die Gegensätze scheiden. Der Kunst stand eine ebenso gediegene Wirklichkeit gegenüber, ihr Verhältniß war indessen nicht mehr völlig das feindliche, sie suchten einander, und vereinigten sich, wenn auch in gewaltsamer Weise.

Die Folge des noch natürlichen, ungeistigen Verhaltens in diesen beiden ersten Perioden war die Unterjochung gewesen. Der Geist der Menschheit strebt überall nach Einheit, und so lange diese noch nicht in freier Weise hergestellt ist, wird sie materiell vollzogen; der Geist unterliegt dann der weltlichen Macht. Wenigstens äußerlich; denn der noch sinnliche Geist wird durch die Niederlage gereinigt, und erhebt sich über Sieger und Besiegte.

In der dritten Periode ist die Wurzel aller weitern

Entwickelung der Begriff der Christenheit, durch welchen die natürlichen Gränzen der Völker fielen, und alle in Ein Volk verschmolzen. Die erste sinnliche Auffassung dieses Begriffes war, ihn als eine absolute Gleichheit aller anzusehen, daher machte sich zweitens dagegen die natürliche Ungleichheit der Völker geltend, bis zuletzt eine wahrhaft geistige Einheit entstand, ein inneres Band, das die verschiedenen, selbstständigen Nationen zu einem Völkersysteme verbindet.

Die Kunst ist hier nicht so der Wirklichkeit untergeordnet wie in der ersten, aber auch nicht so derselben entgegenstehend, wie in der zweiten Periode; ihr Verhältniß ist ein geistigeres, jene scheint ganz ausgeschieden und gleichgültig, aber ihr Geist ordnet die Verhältnisse der Wirklichkeit und gestaltet sich in derselben.

Die äußere Einheit der Christenheit brachte die christliche Architektur hervor, unter der die Nationalverschiedenheiten gleichsam schliefen. Sie ist die Grundlage der dritten christlichen Periode, deren Gegensätze sich nur auf diesem gemeinsamen Boden entwickeln konnten.

Weil sie noch sinnlich gefaßte Einheit war, entwickelte sich zunächst aus ihr ein Dualismus, der Gegensatz zwischen Italien und den germanischen Ländern. Wenn ein geistiges Verhältniß äußerlich gefaßt ist, so erscheint es als das des Lehrenden zum Schüler, und so verhielt sich Italien zu den germanischen Ländern. Im gewissen Sinne wiederholte sich die erste architektonische Periode der Welt; auch jetzt trat die Musik noch nicht frei heraus, sondern es gab nur Baukunst und Poesie, und wenn die erste bei den übrigen vorzugsweise gedieh, so hatte die Poesie des Mittelalters ihre höchste Blüthe in Italien. Aber der Gegensatz war kein so schroffer und feindlicher wie früher, Italien nahm an jener nördlichen Baukunst einigen Theil, und Dante's großes Gedicht hatte Vorgänger und Nachfolger jenseits der Alpen.

Die zweite Periode war mit gleichem Unterschiede der griechischen ähnlich, denn auch hier war die Mitwirkung der Nordländer eine geistigere als die der Römer.

Die Ungleichheit der Völker, die sich in der dritten Periode ausbildet, beruht freilich sowohl auf natürlichen als auf geistigen Ursachen, indessen war auch hier der Geist das Bewegende, der sich nur der natürlichen Gegensätze bediente. Daß diese an sich selbst nicht stark genug waren, Verschiedenheiten hervorzubringen, lehrt die erste christliche Zeit. Auch in der Folge schließen sich aber die Unterschiede nicht an das Klimatische, sondern nur an eine schon historische Verschiedenheit an, an die Mischung der Stämme. Italien, das rein römische, scheidet sich von den übrigen Ländern, und unter diesen sind wieder die rein germanischen von den gemischten verschieden. Dieser Unterschied wirkte aber nicht unmittelbar auf die Kunstanlagen, denn die ungemischten Völker römischen sowohl als germanischen Ursprungs haben beide für Musik und Bildkunst mehr Anlage als die gemischten, bei welchen dagegen die Poesie kräftiger ist. Die Wirkung der Abstammung äußerte sich vielmehr an dem Begriffe von Einheit und Sonderung, auch in Beziehung auf Wirklichkeit und Kunst. Italien, das diese Einheit am meisten im Sinne der antiken Welt gefaßt hat, trennt Wirklichkeit und Kunst am wenigsten, und betrachtet beide vom Standpunkte der Kunst. Die übrigen Völker gingen von einer Sonderung beider und deßhalb zunächst von der Wirklichkeit aus, aber die germanischen hatten das Moment der Trennung am tiefsten gefaßt, so tief, daß sie anfangs mit dem Praktischen, das schon auf einer Verbindung beruht, nicht fertig werden konnten und es entweder zu roh sinnlich oder zu geistig behandelten. Für die Kunst gab ihnen dieß anfangs einen Vorzug vor ihren halbromanischen Brüdern, weil sie mit der Sonderung der Elemente anfängt. Sie leisteten daher auch beim Eröffnen der zweiten Periode in der Malerei mehr als diese, die dafür sich im Praktischen übten. Bald aber theilten auch die Germanen sich: die Deutschen wurden ganz theoretisch, und nur an der Gränze der Franken und des praktischen Lebens hielt sich die Kunst. Sie bleibt bei der geographischen Sonderung in der

Mitte, im Westen wird es immer praktischer, während im Osten die Theorie herrscht.

Die drei westlichen Völker hatten Leben und Kunst, wenn auch nicht als so enge verbunden wie die Italiener, doch auch nicht so getrennt wie die Deutschen gefaßt. Sie standen auf dem Boden der Wirklichkeit, wo die Elemente sich begegnen, und ihre Kunstanlage trat erst nach Entwickelung des bürgerlichen Lebens hervor. In ihnen als den gemischten unterschieden sich aber wieder die Grade der Mischung: mehr germanisch sind die Britten, mehr römisch die Spanier. Bei jener herrscht daher im Drama das germanische Element, tiefe Sonderung, leichter, musikalischer Fortgang, individuelles Gefühl, bei diesen das römische, Einheit und Uebersichtlichkeit des Ganzen, mehr plastische Bestimmung der Formen und der Gegensätze vor. Die Malerei tritt bei den Spaniern neben der Poesie heraus, während die Musik bei den Engländern ganz in die Dichtkunst aufgegangen ist. Bei den Franzosen neutralisirt sich das germanische und romanische, das sondernde und das einende Princip, und das praktische Wesen ist daher hier im ungestörten Gleichgewicht; es waltet so durchweg vor, daß auch die Poesie sich von der Prosa fast nur durch conventionelle Regeln scheidet. Daher beschränkt sie aber auch die andern Künste weniger als bei jenen beiden Nachbarvölkern; Malerei und Musik entwickeln sich etwas mehr, und es entsteht, so weit es auf so ungünstigem Boden geschehen kann, eine Einheit der Künste. Daher ist denn auch Frankreich, weil es im Ganzen von dem Geiste der nördlichen Völker, von der Sonderung, ausgeht, für sie alle, auch für die rein germanischen, ein Vereinigungspunkt, und verbindet sie, die vereinzelten, in dieser Beziehung mit Italien, freilich nur als diplomatischer Repräsentant des Reichs der Künste.

Der Theilung des höhern Drama's in eine mehr germanische und eine mehr römische Art bei den Engländern und Spaniern entsprechend, bilden sich auch doppelte Gattungen der Malerei, dießmal aber beide bei den Niederländern, die

mehr römische bei den Flamländern, die mehr germanische bei den Holländern.

Die größte Bedeutung in dem Systeme der christlichen Künste hat aber die Musik, überhaupt die spätgeborne, zarteste, welche nicht ohne die Schwesterkünste seyn kann, und nicht eher entsteht, als wenn jene reif sind. Ihr Ton ist das Zeichen, daß die Zeit gekommen; so lange sie nicht selbstständiges Daseyn hatte, war die Kunst noch an die Wirklichkeit gebunden, ihr Entstehn bezeichnete die griechische, plastische Kunst. In der dritten großen Periode, der christlichen, herrscht sie durchweg vor; schon die neue Baukunst war im Gegensatze gegen die plastische der Griechen eine musikalische, und in der ganzen Bildkunst der Christen ist das harmonische, malerische Element überwiegend. Auch in der weitern Entwickelung ist sie das Bewegende, und in der Sonderung das Verbindende. So erwacht sie zwar mit der höchsten Blüthe und Alleinherrschaft der gesammten Kunst in Italien, aber auch in den Niederlanden ist sie gleichzeitig, und dauert hier länger als ein Jahrhundert fort, ohne daß sich ein entschiedener Gegensatz gegen Italien kund thäte. Sie tönt also harmonisch vom Norden zum Süden herüber. Dann wieder, als sich die dramatische Kunst entfaltet, erscheint sie eine Zeit lang nur in Italien, aber endlich schließt sich auch Deutschland unmittelbar, ohne entschiedenes Erlöschen Italiens, daran an. Die beiden Extreme der christlichen Auffassung sind also vereinigt, und wenn auch Deutschland die Musik in einem andern, ernstern Geiste auffaßt, so entsteht hier kein so körperlicher Gegensatz, wie in den andern Künsten, sondern nur eine Steigerung. Mehr bleiben freilich die westlichen, praktischen Völker von diesem Reiche der Reinheit und des Unwirklichen ausgeschlossen, indessen hat sich doch auch in Frankreich manches Eigenthümliche hören lassen, und da überdem nach der leicht beweglichen Weise dieser Kunst Alles schnell mitgetheilt wird, so nehmen auch die Entferntern wenigstens als Ausführende oder Genießende daran Antheil, so daß das Ausschließende des Nationellen sich hier am meisten verliert.

So einstimmend und in einanderklingend bildet die ganze christliche Kunst ungeachtet der Trennung, dennoch eine Einheit, nicht die körperliche des Griechenthums, sondern die geistige, welche wie die Seele in den verschiedenen Gliedern des Ganzen, wie das Gesetz in einem großen Systeme des Zusammenwirkens, lebt.

Hier haben Sie meinen Ansicht über die Nothwendigkeit jener Theilung der Anlagen unter den Völkern, die man gewöhnlich für so zufällig hält. Manches Einzelne dabei werden Sie vielleicht berichtigen; denn wer könnte auf so weitem Gebiete für Alles einstehen? Namentlich mag dieß vielleicht bei der Musik, deren geschichtliche Entwickelung mir nicht genau genug bekannt ist, der Fall seyn. Vielleicht, daß dadurch das Gesetz der geschichtlichen Bewegung selbst noch eine nähere Bestimmung erhält. Wir sind ja immer nur Suchende, und wenn wir gefunden haben, so bedarf es der Zeit, damit unser Auge nicht durch die Bewegung der Dinge oder durch eigne Schwäche getäuscht werde. Bei dem, was über die einzelnen Völker gesagt ist, bitte ich zu bedenken, daß es sich hier um die Bezeichnung von Verhältnissen handelt. Die wenigen dürftigen Worte sollen nicht das volle Leben ausdrücken, das sich nach allen Radien des Kreises ausbildet, sondern nur einen Punkt desselben berühren. Auch sollten hier nicht die gesammten Verhältnisse der Völker zu einander bezeichnet werden, sondern nur die, welche auf das Kunstleben Beziehung hatten. Allerdings stehen die einzelnen Seiten wieder zu ihrem ganzen Wesen in einem nothwendigen Verhältnisse, und es spricht sich daher auch in dem Kunstleben das gesammte Leben aller Völker aus. Bei so verwickelten Beziehungen ist es aber sehr möglich, daß die Ausdrücke, die ich dafür gebraucht, nicht ganz befriedigend sind, indessen auch dann ist doch Uebersicht und Verständniß, es sind Grundzüge für die Ordnung des Ganzen gewonnen. Mit Einem Worte: Sagen Sie nicht, daß ich die Geschichte gewaltsam construire, sondern interpretiren Sie mich mit Ihrer Milde.

Siebzehnter Brief.

Brüssel.

Ich hatte mir vorgenommen, Ihnen noch von hier aus zu schreiben, und erfülle dieß Gelübde recht wörtlich. Denn ich schreibe zwar noch, aber der Brief soll mich morgen nach Mecheln und Löwen begleiten, und erst von diesem Orte abgehen. Die drei Tage, welche mir nach der Heilung meines Fußes noch übrig blieben, sind allzu schnell vorübergegangen, und ich scheide von Brüssel mit ziemlich unbefriedigter Neugierde. Ueberhaupt gleicht meine Reise den Vorlesungen mancher deutschen Professoren, die so gründlich und ausführlich in den Einleitungen sind, daß ihnen für den eigentlichen Gegenstand am Schlusse nur wenige Stunden bleiben. So habe ich mich auch in den Städten der Vorzeit lange und sorgfältig umgesehn, und behalte für die blühende Gegenwart der neuen Hauptstadt nicht bloß kurze, sondern eigentlich gar keine Zeit. Denn kaum konnte ich die Ueberreste des alten Brüssels durchwandern, und durfte nicht daran denken, das neue zu genießen. Ueberdieß hatte ich die trübsten Regentage, die mir alle Lust dazu benahmen. Schon im Aeußern unterscheiden sich der alte und neue Theil der Stadt sehr deutlich. In jenem ist nicht bloß der große Markt mit dem mächtigen Rathhause, sondern manches andere öffentliche oder Privatgebäude ein Monument der Zeit des Bürgerthums, während in den breiten neuen Straßen das üppige Leben einer modernen Residenz wogt. Große palastartige Häuser, reiche, zierlich ausgeschmückte Kaufläden, Treiben und Drängen von Fußgängern aller Stände, und dazwischen manches reizende Gesicht modisch gekleideter Frauen aus eleganten Equipagen herabblickend.

Eine besondere Schönheit verleihet der Stadt die Hügelreihe, auf welcher der ehrwürdige Dom, weiterhin der neue Park mit seinen prachtvollen Umgebungen, und die Paläste des Königs und der Prinzen sich erheben. Auf manchen Punkten derselben, z. B. von den Stufen der Kirche St. Johann von Caudenberg hat man einen herrlichen Ueberblick der ausgebreiteten Stadt. Uebrigens ist Brüssel noch eine werdende Schöpfung, große Plätze sind noch zur Ausführung prachtvoller Bauten bestimmt. Auch die Anlagen um die Stadt sollen weit ausgedehnt werden und mögen zum Theil schon jetzt reizende Spaziergänge gewähren. Aus eigener Wahrnehmung kann ich nur über den sogenannten Park sprechen, der für einen Lustgarten im Innern der Stadt recht schön ist, aber seinen Namen denn doch nur sehr uneigentlich führt und auf keine Weise mit ähnlichen Anlagen der holländischen Städte, oder mit dem Prater oder Thiergarten verglichen werden darf. Auch die Bevölkerung beider Theile, des alten und des neuen, ist eigentlich eine ganz verschiedene. Dort, in den dunkeln Bürgerhäusern, ist noch flamländische Sprache und vielleicht mancher Rest alter Sitte erhalten; hier dagegen ist Alles französisch oder allenfalls englisch, denn die große Zahl Engländer, die hier wohnen, bilden fast eine eigene Colonie. Das große Uebergewicht des Französischen datirt sich erst aus neuerer Zeit, wenn auch schon früher in dieser Gränzgegend beide Idiome sich berührt haben mögen. Es ist aber noch jetzt im Steigen und wird nach dem natürlichen Gesetze des Widerspruchs durch die Anwesenheit der Holländer eher gefördert als rückgängig gemacht. Eine Frau und zwar nur aus den mittleren Classen, gegen die ich meine Verwunderung äußerte, daß ihre beiden Töchter, die etwa vierzehn- bis sechzehnjährig seyn mochten, die eigentliche Muttersprache des Landes nicht einmal verständen, nahm dieß ganz naiv als ein Lob ihrer Erziehung an. Sie selbst, meinte sie, habe diese abscheuliche Sprache in ihrer Jugend noch gesprochen, aber ihre Kinder habe sie sorgfältig davon zurückgehalten. Car

enfin ce n'est pas une langue, Monsieur, setzte sie hinzu.

Außerdem könnte ich vom neuen Brüssel nichts berichten, als etwa über das Theater, wo ich ein Lustspiel mit gewöhnlicher französischer Präcision und Schärfe aufführen sah. Auch das Publicum war charakteristisch französisch. Nicht bloß in seinen lebhaftern Beifallsbezeugungen, sondern auch in seinen politischen Beziehungen. Den unbedeutendsten Stellen wurde oft ganz gezwungen eine Deutung gegeben. Daß der wahrhaft Bedrückte in seiner Befangenheit Alles auf sich bezieht, oder daß der Scharfsinn sich gefällt, einer gleichgültigen Stelle eine andere Bedeutung unterzulegen, ist begreiflich. So steht es aber in Frankreich nicht mehr, sondern die politische Beziehung ist hier eine nothwendige Würze dieser Kunst und wird daher gehörig vorbereitet. Von augenblicklichem Witze ist dabei nicht die Rede; der Schauspieler markirt die bedeutsame Stelle durch eine vorhergehende Pause, spricht sie gewichtiger, als sie es verdient, und das Publicum gibt durch Applaus sein Verständniß zu erkennen. Wahrscheinlich wird auch der Rollenschreiber nicht zurückbleiben wollen, sondern seinerseits dem Schauspieler das nöthige politische Zeichen machen, und Alles geht daher auch hier einen regelmäßigen Geschäftsgang. Die Franzosen sind die besten Geschäftsmänner der Welt, und Alles, selbst das Vergnügen, der Putz und der Witz bekommt bei ihnen den regelmäßigen Gang des Geschäfts.

Mir war die Sache zuwider, die ganze übrigens sehr gelungene Darstellung schien mir unterbrochen, wenn ich mit einem Male den zärtlichen Vater oder den Liebhaber und die Scene vergessen, und eine Schmährede auf die Regierung verstehen sollte. Vielleicht liegt wohl etwas Nationelles dabei zum Grunde. Der Italiener sucht im Theater die Gesellschaft, der Franzose die Politik. Der Deutsche läßt sich selbst im Schauspiel (so sehr diese Kunst durch das Bedürfniß täglichen Genusses auch bei uns gesunken ist) eine

solche Mischung des Wirklichen und Künstlerischen nicht gefallen. Er achtet die Kunst auch in dieser Gestalt.

Nach den Juliustagen grassirt auch hier der Liberalismus mehr als sonst. Die hiesige junge Welt nimmt den Pariser Ton schlechtweg für Bildung. Es war fast komisch, wie die jungen Helden auf den Kaffeehäusern an den Blättern der Gegenpartei ihre Tapferkeit übten; kein Einziger trat hinzu, ohne sie mit Verachtung fortzustoßen.

Auch im alten Brüssel habe ich mich nur flüchtig umsehen können. Ueber die Kirchen finden Sie zwar im Notizenblatte eine ziemlich gründliche Relation, aber für historische Reminiscenzen behielt ich keine Zeit. Nur zufällig kam ich in Egmonts vormaligen Palast, der jetzt der herzoglichen Familie von Aremberg gehört.

Selbst den ältesten Bürger von Brüssel habe ich nicht gesehen. Er war auf einer meiner Tagereisen mit angemerkt, aber beim Regen mußte ich die Straße verfehlt haben, und war nicht aufgelegt umzukehren und ihn aufzusuchen. Dieser plus ancien bourgeois ist eine Art Schutzgott von Brüssel, dessen Ursprung in tiefes Dunkel gehüllt ist, und der trotz seines Alters alle Rechte der Kinderwelt behält, ein Brunnengott, der allernaivste Wasserspender. Seine gegenwärtige Gestalt ist von Erz und das Werk eines für Kinderformen berühmten Bildhauers aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, aber sie ist nur die neue Verkörperung eines alten Idols. Vielfältige Schicksale hat er erlebt, ist von Fürsten und Königen geehrt, wie andere Schutzheilige bekleidet und geschmückt, neuerlich sogar ein Jahr lang abwesend (entführt oder geraubt) gewesen und mit großer Feierlichkeit wieder in seine alten Rechte eingesetzt, aber bei alledem darf ich seinen beliebten Namen nicht nennen, weil die flamländische Sprache der deutschen allzuverwandt, und die deutsche Sitte nicht so nachsichtig ist, wie die flamländische. Es ist, um Ihre Neugierde nicht länger zu reizen, ein derber Scherz, der sich Jahrhunderte hindurch erhalten hat und ein Liebling der Menge geworden ist.

Unter den Gemäldesammlungen, die ich besuchte, gab mir eigentlich nur die des Prinzen von Oranien einen großen Genuß. Sie besteht aus einer mäßigen Zahl meistens auserlesener Gemälde, fast alle aus den älteren Schulen, die unsern neuern Geschmack am meisten ansprechen; wenigstens den Deutschen, denn die Franzosen denken noch häufig so, wie einer, der, als ich eben vor einem Hemling stand, auf dem glatten Parquet des Saales schnell vorbeigleitend seinem Begleiter zurief: Allons toujours, je ne veux pas de ces antiques là. Bilder aus Eyck'scher Schule, dann von Hemling, Quintin Messys, besonders auch ein schöner Perugino erfreuten mich; daneben auch ein paar herrliche Portraits von Velasquez und van Dyck, und manches Neuere.

Die öffentliche Sammlung und die Bibliothek waren, wie ich schon neulich schrieb, unzugänglich, weil das ganze Gebäude (Palais de l'industrie et des arts) von der großen Ausstellung eingenommen war. Das Wichtigste derselben sind die Fabricate aller Art, von Dampfmaschinen und großen Last- und Reisewagen bis zu Bändern, Stecknadeln und Haarlocken, von mehr als tausend Fabricanten hieher gesendet. Sie füllen die ungeheuern Räume dreier Stockwerke des wahrhaft palastartigen Gebäudes, durch welche sich das Publicum in schmalen labyrinthischen, der Ordnung halber genau vorgeschriebenen Pfaden langsam bewegt. In einem so gewerblustigen Lande erregt natürlich eine solche Ausstellung großes Interesse; nicht bloß Fabrikunternehmer mit ihren Angehörigen, sondern eine Menge Schaulustiger kommen dazu, selbst aus entfernten Gegenden herbei, um ihre Neugierde zu befriedigen, oder ihre Kenntnisse von den möglichen Vorzügen der Waaren und Fabriken zu erweitern.

Die Exposition, die Vortrefflichkeit gewisser Erfindungen und Fabricate war das Gespräch, wohin man sich wendete, und ich folgte der Menge und ließ mich auch einmal hindurchdrängen. Aber machen Sie Ihren Damen nicht Hoffnung auf einen Zuwachs ihrer Modenkenntnisse durch mich; der Sinn für Trefflichkeiten dieser Art muß mir versagt

seyn, ich kam nicht einmal ins Staunen und Bewundern und brachte nicht eine einzige Erfahrung mit heraus.

Die Kunst tritt in diesem Lande im Gefolge der Industrie auf, und sie fällt daneben gar leicht ins Gewicht. Zwar war die Zahl der ausgestellten Kunstwerke keineswegs gering, aber Vieles darunter stand auch nicht viel höher, als manches Fabricat. An guten Landschaften fehlte es nicht ganz, obgleich keine dem Werthe der ältern holländischen Meister gleich kam. Viehstücke und besonders Seestücke fanden sich sogar ausgezeichnet. Aber in Allem, was das Leben des Menschen betrifft, in höherer und niederer Gattung, schien es höchst schwach bestellt.

Schon die Gegenstände waren meist ungünstig; eigentlich historische oder religiöse äußerst wenige, mythologische einige, aber sehr süß und weit entfernt von dem ernsten Geiste der Antike. Dagegen kamen historische Anekdoten, aus dem Privatleben der Fürsten oder anderer berühmter Männer, oder sentimentale Scenen häufig vor. Einigemale fand ich auch Betende; charakteristisch für unsere Zeit, die Heiligen stehen zu entfernt, aber durch ihre Verehrer wollen wir uns in Verbindung mit ihnen setzen.

Der Sinn für das Kräftige, in Motiven wie in Farben, der sonst die Niederländer auszeichnete, schien ganz verloren, und ich sehnte mich, auch nur ein Bild aus Rubens Schule zu sehen. Und hier sollte ich nicht ganz leer ausgehen. In einem jungen Landsmann des alten Meisters scheint dessen Geist noch zu leben. Er heißt Gustav Wappers, und besonders in einem großen Bilde (die Heldenthat des Bürgermeisters van der Werff in Leyden darstellend, denselben Gegenstand, welchen ich schon in Leyden selbst ausgeführt sah) erfreute er mich sehr. Hier waren wieder frische, kräftige Farbentöne und Motive, und es leuchtete ein wirklich künstlerischer Geist hervor.

Dieß war wenigstens das einzige Bild, das mich fesselte, denn freilich mag noch manches Verdienstliche da ge-

wesen seyn. Der Reisende, verwöhnt durch die Sammlungen älterer Werke, in welchen doch mindestens die Zeit eine Sichtung vorgenommen hat, ist nicht geeignet, solche Ausstellungen, in denen alles neu hervorkeimende Aufnahme findet, zu beurtheilen. Sein Schritt ist schon zu eilig, dazu gehört Neigung und die Kenntniß mancher Persönlichkeiten, wie sie nur der Einheimische hat. Vielleicht machte mich auch der Verdruß, daß die alten Bilder mir unzugänglich waren, ungerecht gegen die neuen, die sie verdrängt hatten. Aber im Ganzen war der ungünstige Eindruck doch wohl keine Täuschung; jetzt wenigstens ist das alte Talent des Niederländers für diese Kunst nicht mehr fühlbar. Der Grund dieser traurigen Veränderung ist deutlich genug, es ist der Einfluß der frühern französischen Schule. Der Geist Davids ist hier noch in manchen schwachen Nachbildungen zu erkennen. Auch hier aber rührt es nicht von der künstlerischen Schule allein her, die Kunst hängt auch hier zusammen mit dem Leben. Mit dieser ausschließlich politischen und industriellen Richtung, welche auch hier so sehr vorherrscht, verträgt sich die Kunst nicht; sie gedeiht nicht in der Schule des Hasses und der Eitelkeit, sie ruht auf Liebe und Verehrung. Im Leben ist die natürliche Anlage des Niederländers noch nicht verschwunden, aber auf geistigem Gebiete kann sie nicht mehr aufkommen, so lange dieß Volk sein germanisches Blut verläugnet, und sich in der fremden, halbverstandenen Weise Frankreichs bilden will. Hoffentlich schlummert der alte Geist nur, und wird wieder erwachen. Auch in Frankreich regt sich ja das Bedürfniß nach größerer Wärme lebhaft, und in der Kunst selbst haben sich schon günstige Zeichen eines neuen Geistes gezeigt.

Doch ich muß abbrechen, denn sonst komme ich selbst auf politische Beziehungen. Die Luft des Landes wirkt auch in mir.

Morgen früh gehe ich also nach Mecheln, und erst von da nach Löwen.

Löwen.

Meine schnelle Wanderung durch die beiden Nachbarstädte der Hauptstadt ist fast beendigt. — Gestern Morgen, da der Tag sich schön zeigte, gingen wir (ein junger Engländer hatte sich an mich angeschlossen) nach dem Schlosse Laeken, hatten aber kaum noch Zeit einen Gang durch den Garten zu machen, als unsere Diligence schon ankam. Wir nahmen Platz auf der Imperiale, um desto freier in die Landschaft sehen zu können, wenn sie auch nicht viel Schönes bot. Der Weg geht Anfangs an dem völlig geradlinigen Canal zwischen Antwerpen und Brüssel entlang, der jetzt eben gereinigt wurde, und daher noch weniger erfreulich war als gewöhnlich. Durch Vilvoorden, wo das gewaltige alte Schloß jetzt zum Zuchthause dient, eilten wir durch, und waren gegen Mittag in Mecheln.

Der Ort ist ein Bild gefallener Größe, gewaltige Plätze, breite und regelmäßige Straßen, bedeutende palastartige Gebäude, aber Alles öde und wie ausgestorben. Es ist die geistliche Hauptstadt, das Rom dieses Landes. Hauptsächlich beschäftigte mich der Dom, immerhin ein herrliches Gebäude, wenn auch das Aeußere wieder allzu schwer und breit ist. Auch würde dieß weniger auffallen, wenn der ungeheure Thurm vollendet wäre. Von einigen andern Kirchen finden Sie das Wenige, was zu bemerken war, im Notizenblatte. Uebrigens ist der Charakter der Stadt nicht so, wie man ihn nach ihrer frühen Blüthe vermuthen sollte; man wird weniger an das Mittelalter, als an die spanische Periode erinnert. Bekanntlich wurde Mecheln erst für Granvella zur erzbischöflichen Stadt erhoben, und von da an mag so Vieles erneuert seyn, daß das Alte verdrängt ist.

Gestern Abend ziemlich spät kam ich hier an; der Weg bis hieher war uninteressant, desto belehrender aber die Wanderung durch die Stadt, welche ich heute antrat.

Löwen ist wieder ein historischer Boden, reich an Monumenten der Vorzeit, ohne daß zwischen diese und die Gegenwart eine dritte, weniger anziehende Periode störend ein-

trete. In dem gewaltigen Umfange der Ringmauern sind jetzt, bei so sehr verminderter Bevölkerung, große Strecken als Gärten und sogar als Felder benutzt. Dieß machte meine heutige Wanderung etwas mühsam, da ich indessen sehr früh aufbrach, und gesorgt hatte, mich auf dem Plane wohl zu orientiren, so reichte die Zeit aus, um meinen Umlauf zu vollenden, und ich behalte morgen den Vormittag frei (denn erst auf Mittag fährt meine Diligence), um zu einigen der Hauptgegenstände zurückzukehren, und meine Notizen zu ordnen.

Die Stadt behauptet ein hohes Alter, und man hat sogar römische Denkmäler finden wollen, die jedoch schon zu Lipsius Zeit im Verschwinden waren, und von denen jetzt keine Spur ist. An Rom erinnert nur diese Verbindung alter Gebäude und Straßen mit weiten Gärten und Feldern. Manche Punkte sind ganz pittoresk, da die Stadt auf hügelichtem Boden liegt, und manchmal Kirchen und klösterliche Gebäude von höhern Stellen herabsehen. Auch die Mauern der ehemals gesonderten Binnenstadt, die jetzt mit Thürmen und Graben mitten in der Stadt liegen und von Gärten umgeben sind, haben ein malerisches Ansehen.

Von dem Leben der Universität konnte ich auch hier nichts gewahr werden, wie ich es schon gewohnt bin, da die Ferien noch dauern: ich mußte mich begnügen, das große sehr geräumige Universitätsgebäude zu beschauen. Es ist im vierzehnten Jahrhundert als Halle der Tuchmacher erbaut, und hat erst im siebzehnten seine jetzige Bestimmung erhalten. Außerdem waren früher noch eine große Zahl von Collegien, theils für Wohnungen von Lehrern und Studirenden, theils zu Hörsälen oder andern Zwecken, durch Privatstiftungen bestimmt und mit der Universität verbunden. Die meisten derselben sind aber unter der französischen Herrschaft verkauft, und die übrigen andern öffentlichen Zwecken gewidmet. Eines derselben ist unter der jetzigen Regierung zum Seminar für die katholische Geistlichkeit unter dem Namen des philosophischen Collegiums eingerichtet worden, welche Anstalt bekanntlich

so vielen Widerstand fand, und mit dazu beigetragen hat, die gegenwärtige Spannung des Volks und der Regierung hervorzubringen. Dieß gewaltige, höchst zweckmäßig und selbst mit Luxus ausgestattete Gebäude steht nun leer, da die Regierung der Stimme des Widerstandes nachgeben müssen; die Lehrer, welche bereits angestellt waren, wohnen theilweise noch darin.

In einem Kaffeehause, in das ich zufällig gerieth, fand ich der Ferien ungeachtet eine ziemliche Anzahl Studenten; ich versuchte mit ihnen in ein Gespräch über ihre Verhältnisse zu kommen, was bei jungen Leuten ihres Standes sonst so leicht wird. Allein es war eben auf nichts Anderes zu bringen, als auf Politik, und ich mußte die Gemeinplätze der Zeitungen in jugendlich gewaltsamer Form vortragen hören. Endlich kamen gar die frischen Zeitungen, und einer von ihnen bestieg den Tisch, um sie den andern vorzutragen. Der Dämon der Politik beherrscht die Leute in diesem Lande ausschließlich, und ich werde oft an jene Schilderung des byzantinischen Geschichtsschreibers von der Sucht seiner Landsleute zu theologischen Disputationen erinnert. Fordert man, sagt er, vom Krämer die Waare, so fragt er nach unserm Glauben über die beiden Naturen in Christo; will man vom Rechtsgelehrten eine Nachricht über den Proceß, so antwortet er vom Wesen des heiligen Geistes. So auch hier; spricht man von Kunst, so erwidert man mir von der Industrie-Million (der Summe, welche das Budget der Verwendung des Königs zu solchen Zwecken überläßt); rede ich vom Mittelalter, so ist man bei den Juliustagen. — In Einem indessen scheinen sie sich hier von der Residenz zu unterscheiden. Sie schämen sich ihrer Muttersprache nicht, und affectiren nicht Franzosen zu seyn.

Es ist heute der Geburtstag des Königs, den die Behörden zu feiern versuchten. Morgens war Preisvertheilung für Schüler, Abends Illumination des Rathhauses. Das Schauspiel war mir ganz erwünscht; das heitere gothische Gebäude mit seinen vortretenden Pfeilern und runden Ni-

schen gab in dieser spielenden Beleuchtung ein eigenthümliches abenteuerliches Bild. Die große Schönheit der Verhältnisse zeigte sich dabei recht deutlich.

Vor diesem Rathhause versammelte sich wohl eine ziemliche Menschenmenge, die, wie immer bei solchen Gelegenheiten, jubelte und scherzte; auch ein Paar Pistolenschüsse ließen sich hören. Dafür herrschte aber auch in den Straßen das tiefste Dunkel und die tiefste Stille, kein einziges Haus war erleuchtet. Die Einsamkeit jenes öffentlichen Gebäudes mit seinen Lichtern in der umgebenden Nacht gab ein betrübendes Bild. Ich versuchte mich mit einzelnen Bürgern in ein Gespräch über die Aufnahme der Feier einzulassen, aber ohne Erfolg. Es lastete eine dumpfe Schwüle auf den Gemüthern. Des Königs wollte eben Niemand gedenken.

In Brüssel hatten die Stadtbehörden große Gerüste zur Erleuchtung des Parks an diesem Tage aufbauen lassen. Aber noch vor meiner Abreise wurde, angeblich des ungünstigen Wetters halber, diese Feier ausgesetzt, und dadurch verursacht, daß die Wortführer der Kaffeehäuser davon wie von einem gewonnenen Siege sprachen.

Hier schließe ich, meine Notizenblätter (und zwar von Lille an) mit beifügend. Nächstens erhalten Sie den letzten Brief.

Sechstes Notizenblatt.

Lille.

St. Salvator. Gothische Kirche des dreizehnten Jahrhunderts. Der gewaltig breite Thurm an der Westseite hatte sonst eine hohe Thurmspitze, die gerühmt wird. Sie ist in der Belagerung vom Jahre 1792 eingeschossen. Drei Schiffe, das Mittelschiff ist nur wenig höher als die Abseiten und ohne eigene Beleuchtung. Auch bedarf es derselben nicht, da die Grundverhältnisse und die geringe Höhe des Gewölbes die Helle befördern. Die Breite der Schiffe ist nämlich fast gleich (im Hauptschiffe 16, in den Abseiten 15 Schritt) und

die Pfeilerweite nicht viel kleiner (12 Schritt). Die Gewölbe sind sehr spitz, Sterngewölbe, die ersten, die ich in den Niederlanden antreffe. Sehr schlanke Rundsäulen mit achteckiger Basis. Bis zum Kreuze 5 Intercolumnien. Bei diesen Verhältnissen und der geringen Höhe ist natürlich die Perspective nicht bedeutend, die offenen fast quadraten Räume machen das Ganze mehr zu einem Saale freier Bewegung nach allen Seiten, als zu einer Kirche, in welcher die Richtung nach dem Altare angegeben. Das Kreuz ist durch vortretende dreiseitige Capellen bezeichnet, aber nicht erhöht. Der Chor auf dem Mittelschiff dreiseitig geschlossen, ohne Umgang, die Abseiten endigen geradlinig.

St. Moritz. Die größte Kirche, wohl gleichen Alters. Drei Schiffe nebst Capellen, sämmtlich von gleicher Höhe, durch sehr schlanke Rundsäulen getrennt, unter einem Dache. Die Breiten 16½ und 15½, Pfeilerweite 10, Kreuzbreite 16. Im Hauptschiffe wie im Chor 4 Intercolumnien, hier mit 12 Schritt Abstand. Auch hier also ein breiter Raum ohne Gliederung.

Drei Bilder von Watteau, die Kreuztragung, Geißelung, Verspottung. Die Zeichnung ist hart, das Fleisch blau, das Ganze flach gehalten, wenig modellirt, statuarisch ohne eigentlichen Hintergrund. Doch ist Geist nicht zu verkennen.

St. Katharina. Drei breite niedrige Schiffe von dünnen Rundsäulen mit achteckiger Basis und Capitäl getrennt, über welchen Spitzbogen. Uebrigens Tonnengewölbe. 5 Intercolumnien. Im Hauptaltar ist die Marter der heiligen Katharina von Rubens, unter seinen Werken von mittlerer Güte. Sonderbar genug ist etwas Fremdartiges, fast möchte ich sagen Französisches darin. Die Heilige ist sehr zart und süßlich, und der Henker wendet uns den Rücken in seiner ganzen Fläche zu, breit, daß sich der forensische Hercules seiner nicht schämen dürfte.

St. Magdalena. Gebäude des siebzehnten Jahrhunderts, ohne Interesse; Gemälde von Andreas Lens und Copien nach Valentin.

St. Andreas. Wirklich schöne Kirche des sechszehnten Jahrhunderts. Breites Hauptschiff mit Tonnengewölben, schmale Seitenschiffe, schlanke korinthische Säulen mit Rundbogen. — Die große Peterskirche, gegründet von Balduin dem Frommen im eilften Jahrhundert, existirt nicht mehr.

Die öffentliche Bibliothek und die Gemäldegalerie sind in demselben Gebäude, einer zerstörten Franziscanerkirche, die neu und mit architektonischem Luxus eingerichtet ist. Die Bibliothek enthält einige Manuscripte, eine Bibel vom Jahre 1216, angeblich von der um diese Stadt verdienten Gräfin Johanna von Flandern, der Tochter Kaiser Balduins, herrührend, und daher wegen des historischen Interesses für diese Gegenden geschätzt. Mehrere Breviarien u. dgl. mit Miniaturen, doch nicht von besonderm Interesse. Wer sich recht unterrichten will, wie wenig von Gebäuden des Mittelalters in dieser Provinz übrig geblieben, lese darüber bei Dieudonné, Statistique du département du Nord, 1804. Th. 1, S. 120, die Klagen und das dürftige Verzeichniß dessen, was der fleißige und eifrige Sammler noch aufzählen konnte. Das bedeutendste Monument, der Thurm des Doms in Cambray, den man beim Einreißen der Kirche stehen gelassen hatte, ist seitdem (1809) im Sturme eingestürzt. In der Gemäldesammlung eine Kreuzigung und ein St. Franciscus die Hostie austheilend von van Dyck; eine Kreuzabnahme nebst mehreren geringern Bildern von Rubens. In großer Zahl Gemälde von Arnold de Vuez (1642—1724 zu Lille); wilde und kalte Compositionen, in glanzloser, oft zu sehr ins Rothe fallender Färbung. — Mehrere Italiener, darunter sogar ein angeblicher Raphael, sind wenig bedeutend. — Aus der französischen Schule eine Verkündigung von Philipp de Champagne, die Kriegsknechte um Christi Kleid würfelnd, von Valentin.

Valenciennes.

St. Gernon. Hauptschiff mit 5 Intercolumnien. Abseiten gerade, Chor dreiseitig geschlossen, ohne Umgang. Tonnengewölbe. Spitzbogen auf kurzen, dicken Rundsäulen.

Breite des Hauptschiffs 17, der Seitenschiffe 9, der Pfeilerweite 12.

St. Nikolaus. Tonnengewölbe und Chorschluß wie vor. Rundsäulen mit Spitzbogen auf achteckiger Basis. Breite 19 und 9, Pfeilerweite 11 Schritt. — Unter dem Namen Notre Dame wird jetzt eine kleine, einschiffige Kirche ohne alles Interesse gezeigt. — Das Rathhaus und die Hallen sind modernisirt; die Peterskirche, welche ebenfalls in alten Beschreibungen sehr gerühmt wird, ist verschwunden. Auch Notre Dame la Grande, gegründet 1801 von Richildes, Gräfin von Hennegau, existirt nicht mehr. Guicciardini beschreibt sie: Aedificium — antiquo opere et summa arte factum, in quo variae sunt et perpulchrae quidem columnae, partim ex marmore, partim ex porphyrite, quae et triplici ordine distinguuntnr, mirandosque efficiunt arcus et amplissima infra supraque inambulantibus praebent spatia, grato sane et peramoeno adspectu.

Die Délices des Pays-bas erklären die Structur des Innern näher, Th. III, S. 247: „Soutenue par trois rangs de colonnes, qui règnent tout autour et qui forment deux allées l'une sur l'autre, par où l'on peut faire le tour de cette église." Es scheint also eine Anordnung, ähnlich der im Dome zu Tournay, nur mit einer dritten, bloß als Zierrath nicht als Gang angebrachten Säulenreihe, gewesen zu seyn.

Mons (Bergen im Hennegau).

St. Waltrudis (St. Waudrü). Herrliche Kirche des reichsten gothischen Styls. Das Innere. Drei Schiffe und Seitencapellen. Sehr regelmäßige Verhältnisse, Breiten des Mittel- und des Kreuzschiffs 23, der Seitenschiffe 10½, der Capellen 7; die Pfeilerweite im Schiffe und Chor 11. Das Langhaus hat 9, der Chor vor dem Abschlusse 3 Intercolumnien. Gurtenpfeiler ohne Capitäle, in der Längendiagonale 3, in der Breite 3½ Schritt. Unter den Oberfenstern des Hauptschiffs (über den Verbindungsbogen) sehr reiche, fast überladene rosenartige Verzierungen. Die Wände sind in einem

dunkeln Steine gebaut, nur die Kappen des Gewölbes in Backsteinen, Beides ohne allen Anwurf. Die Verbindungsbogen zwischen den Pfeilern sowohl als des Kreuzgewölbes sind niedrig, aber weit ausgebogen (auf einer größern Grundlinie als gewöhnlich construirt). Die Perspective des Hauptschiffs fällt zu sehr ins Breite. Schön ist sie in den Abseiten, welche auf die Oeffnung der Umgangscapellen des Chors Aussicht haben. Diese sind, wie gewöhnlich, fünf, und enthalten schöne Glasmalereien des sechszehnten Jahrhunderts. Auch in den Oberfenstern des Chors sind Gemälde, doch ohne besondern Werth, großentheils bloß Wappen. Einige Altäre sind reich mit Sculpturen im Styl des fünfzehnten Jahrhunderts geschmückt, namentlich die erste des Chorumgangs. Malereien von Werth sind nicht da.

Aeußeres. An der Vorderseite ist der gewaltige und höchstverzierte Unterbau eines Thurms nur bis zur Höhe des Schiffs gediehen. In demselben die tiefeingehende, aber nur aus vier Höhlungen bestehende Thür, deren Bogen nicht sehr spitz ist. Darüber ein Balkon und dann das große Fenster. Ungeheure Strebepfeiler mit Verzierungen im spätesten gothischen Style, Tabernakeln von Eselsrücken-Bogen gedeckt, kleinen Säulen u. s. w. Kenntniß der Antike scheint nicht völlig zu fehlen. Auch die Treppe, die von der Eingangsthür zu dem westlich von derselben stark abschüssigen Boden führen sollte, ist nur begonnen.

Die äußere Bekleidung beider Kreuzfaçaden ist unterblieben. Auf der Mitte des Kreuzes ein niedriger Thurm. Die Capellen haben äußerlich Giebel; die Strebepfeiler sind schmal. An den 5 Umgangscapellen des Chors ist ein achteckiger Schluß, und zierliche Strebepfeiler mit Bildwerk stützen sie. Ueber das Alter des Baues finde ich nur die Angabe (Délices III, p. 236), daß er im Jahre 1449 so, wie wir ihn jetzt sehen, vollendet sey. Wahrscheinlich wird sich dieß auf den Thurm beziehen, die Kirche selbst schon dem vierzehnten Jahrhundert angehören.

St. Elisabeth. Kirche des spätern gothischen Styls und theilweise noch später moderniſirt. Gurtenpfeiler ohne Capitäle. Das Hauptschiff zwar von oben beleuchtet, aber nicht viel höher als die Seitenschiffe. Regelmäßige Verhältnisse, Breite des Hauptschiffs 19½, die der Seitenschiffe und der Pfeilerweite ist gleich, 9½ Schr.

St. Nikolaus. Ebenfalls eine theilweise moderniſirte kleinere gothische Kirche. Die Rundsäulen auf achteckigen Postamenten sind älter als ihre Capitäle.

Das Rathhaus am Markte äußerst zierliches gothisches Gebäude. Zwei Stockwerke, von breiten Fenstern, welche nahe an einander stehend nur durch Tabernakeln, denen aber die Statuen fehlen, verbunden sind.

Nivelles.

Die Stiftskirche der heiligen Gertrudis. Noch Fiorillo (Gesch. d. z. K. in Deutschland, III, S. 83 der Einleitung) verweis't auf ihre Sehenswürdigkeiten. Divaens. Rer. Brab. Lib. I. cas. VI. p. 23. Sunt ibi Ducum aliquot ac Comitum sepulcra. Pipinus videlicet. Landiniensis, Gertrudis ejus filiae, Ottonis postremi ex Carolingis Lottaringiae Ducicibus etc. Von allen diesen Herrlichkeiten ist nichts mehr da. Die Revolution, die Kriege und — nach der Aufhebung des Stifts — der Mangel an Aufsicht haben nichts mehr übrig gelassen, als die Reliquienkiste der heiligen Gertrud, in Metall gearbeitet. Sie stellt eine in Kreuzform errichtete Kirche mit Abseiten und Strebepfeilern dar. Daran Christus noch ganz in der typischen Weise des frühern Mittelalters mit zwei aufgehobenen Fingern. Auf dem Dache sind Scenen aus dem Leben der heiligen Gertrud. Das Ganze scheint ins zwölfte Jahrhundert gesetzt werden zu können. Das Gebäude selbst ist im Innern moderniſirt. Doch möchten die Grundverhältnisse geblieben seyn. Breite des Hauptschiffs und Kreuzes 21½, der Seitenschiffe 11, des Pfeilerabstands 10½ Schritt.

Schritt. Aeußerlich ist vorn ein plumper Thurm aus gothischer Zeit; alles Uebrige ist fast ganz dicht von Häusern umstellt. Die südliche Seitenthüre ist noch vorgothisch. Ein Rundbogen auf zwei langgezogenen, in der Mitte des Stamms von einem Rundstabe umgebenen Halbsäulen, an deren Basis das Eckblatt. Im Giebel dieser Kreuzseite sieht man auch ein Bild der Jungfrau im Relief unter Rundbogen.

Unter dem hohen Chor ist eine Krypta mit Pfeilern und Rundbogen, und am Aeußern des Chors (jetzt im Hofe eines Privathauses) sieht man noch die alte Concha mit Stäben und der sogenannten neugriechischen Verzierung, im Style des eilften oder zwölften Jahrhunderts.

Dieser Epoche gehört auch der Kreuzgang des vormaligen Klosters an. Er ist niedrig. Rundsäulen bald einfach, bald, wo eine stärkere Stütze erforderlich war, vier verbundene Stämme mit langen Kelchcapitälen tragen die Rundbogen.

Halle.

Drei Meilen von Brüssel, berühmter Wallfahrtsort durch ein im Jahre 1267 dahin geschenktes Marienbild (Justus Lipsius, Hallensis Virgo, die Erzählung der Wunder) in der Stiftskirche.

St. Martin. Sehr freundliche helle Kirche des reinsten gothischen Styls, mit einem Thurm auf der Vorderseite. Gurtenpfeiler, zierliche Galerien unter den obern Fenstern, einfache Kreuzgewölbe. Breiten 15 und 9, Pfeilerweite 9. — Chor ohne Umgang. Er sowohl als die Capelle am Ende jedes Seitenschiffs mit dreiseitigem Schluß. Das Wunderbild ist nicht mehr erkennbar. Von den kostbaren Gaben, mit denen man den Altar ausgestattet hatte (Lipsius hatte seine Feder geschenkt), ist das Meiste verloren. Einige ganz zierliche Statuen in Alabaster sind geblieben. Das metallene Taufbecken aus dem vierzehnten Jahrhundert ist nicht ohne Interesse.

Brüssel.

Der Dom (St. Gudula). Ein früheres Gebäude war im Jahre 1010 gegründet und 1047 vollendet. Im Jahre 1226 stattete Heinrich IV, Herzog von Brabant, die Kirche reicher aus, und es wurde der Neubau begonnen, welcher auch in dem Haupttheile noch im Wesentlichen unverändert erhalten ist. Eine Verordnung Johannes I vom Jahre 1272 erwähnt der bevorstehenden völligen Beendigung des Baues. *)

Die beiden (auch jetzt noch bei weitem nicht vollendeten) Thürme der Façade sind im Jahre 1518 nach Abtragung des ältern Thurms gebaut, noch in reinem gothischem Style. Drei Thüren führen durch die Vorderseite in die Kirche. Das Langhaus besteht aus 7 Intercolumnien (ohne die Vorhalle des Eingangs). Die drei Schiffe sind getrennt durch dicke Rundsäulen auf runder Basis und mit niedrigen Capitälen, welche aus einem abgestumpften Quadrate oder unregelmäßigen Achtecke mit einer sehr einfachen Verzierung bestehen. Die gewaltig dicken Kreuzpfeiler hemmen die Perspective, so daß nur die drei Fenster des Chorschlusses sichtbar sind. Breiten des Haupt- und des Kreuzschiffes 24 Schritt, der Seitenschiffe und der Pfeilerweite 12 Schritt. Nur die rechte Abseite hat auch an den Capellen (halbe) Rundsäulen; die linke statt derselben Gurtenpfeiler. Natürlich wird die Perspective dadurch schwankend. Die Pfeiler des Kreuzes bestehen aus Rundsäulen von größerer Dicke, aber derselben Höhe wie die des Hauptschiffs, doch so, daß die langen, von den Gurten des Gewölbes her abgehenden Halbsäulen das Capitäl der Rundsäulen unterbrechen und an dem Stamm entlang laufen. An den östlichen Wänden des Kreuzes und im Chor sind unter den obern Fenstern Galerien der sechsfachen Abtheilung der Fenster selbst entsprechend, aus drei größern, jeder wieder zwei kleinere Bogen enthaltenden Spitzbogen bestehend. Die größern dieser Bogen sind höchst einfach und die tragenden

*) S. Gautier, le Conducteur de Bruxelles de 1830. S. 196 Délices I. S. 202.

Säulen in der Form des Stamms sowohl als der Capitäle auffallend schwer, durchaus nicht in dem zierlichen gothischen Styl, dem doch der Bau in seinen größern Theilen schon angehört. Es scheint, daß man für die Behandlung des Details den Geist des neuen Styls sich noch nicht völlig klar gemacht hatte. Der Umgang des Chors hat durchweg Gurtenpfeiler.

An denselben schließt sich eine größere Capelle (la chapelle du St. Sacrement de Miracles) an, im Jahre 1534 unter der Statthalterin Maria, Königin von Ungarn, gegründet, zwar noch im gothischen Style, doch sieht man fast den Uebergang zur modernen Architektur. An den breiten Pfeilern zwischen den Fenstern erheben sich vom Boden sehr schlanke Stäbe; der mittelste und stärkste empfängt oben als ein zierlicher, leichter Pilaster die Gurten des Gewölbes, während die andern sich höher hinauf von ihm und über den Spitzbogen des Fensters als Einfassung desselben biegen. So ist noch dieß Zusammenfassen der Gurten beibehalten, aber schon ist die Form des Pfeilers, die vortretende Ecke desselben, welche zur Stütze des Gewölbes durch die Kraft des mittleren Pilasters nöthig war, verschwunden. Es ist nur dünne, oberflächliche Zierde der flachen Wand. Die Pilaster, einst Halbsäulen, sind dünne Stäbe. An den Pfeilern sind große, sehr reiche Tabernakel. Der gothische Styl ist auch hier beibehalten, obgleich der Architekt gewiß italienische Baukunst schon kannte.

Es war vielleicht der letzte Moment des Gefühls für die Harmonie des nordischen Baues.

In den Fenstern ist schöne Glasmalerei von Roger von der Weyde; freie, sehr belebte Gestalten in großer Architektur, in statuarischer Haltung und im schönsten Farbenglanze; interessant auch dadurch, daß sie Portraits Karl V, Franz I und mehrerer anderer Fürsten enthalten. An Gemälden ist die Kirche nicht mehr reich, ausgezeichnet aber durch Glasmalereien. So die des Chors von Diepenbeck. Das jüngste Gericht auf dem großen Fenster des Haupt-

schiffes von Jacob Floris, dem Bruder des Franz, ist verwirrt und unerfreulich. Die Glasmalerei erfordert stets eine einfache, statuarische Composition und Zeichnung.

Notre Dame de la Chapelle. Gegründet 1140 von Gottfried dem Bärtigen. Das Hauptschiff in späterer gothischer Architektur; Kreuz und Chor gehören einem ältern, niedrigen Gebäude an, ihre Höhe ist der der Abseiten des Langhauses gleich, während der angefangene Thurm auf der Mitte des Kreuzes jetzt mit dem obern Theile des Schiffes unter einem Dache steht. In Chor und Kreuz finden sich Rundbogen und neugriechische Verzierung, jedoch schon ins Längliche verzogen. Der Schluß des Chores ist nicht rund, sondern hat drei Polygonseiten, eher aus dem Zehn- als dem Achteck, und zwei Reihen neugriechischer Verzierung übereinander. Die Fenster sind lang und von concentrischen halbkreisförmigen Bogen eingefaßt. Es zeigt sich daher überall der Uebergang aus dem Rundbogenstyl in das Schlankere und Geschmücktere. Im Innern sind im Chor und Kreuz schlanke, zum Theil freistehende, aber wenig von der Wand entfernte Säulchen mit langen Capitälen, welche durch die Verbindung mit der Wand und die Verstärkung der Gewölbgurten in ihrem untern Theile eine stärkere Spannung des Gewölbes möglich machen. Sie gehören entschieden dem Uebergangsstyl der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an und sind auch in den rheinischen Kirchen (z. B. in Großmartin in Köln ꝛc.) nicht selten. Das Hauptschiff hat drei Schiffe und auf beiden Seiten Capellen von etwas geringerer Breite als die Abseiten. Breite des Hauptschiffes 19, der Abseiten 10, Pfeilerweite 12, Breite des Kreuzschiffes 17 Schritt. Rundsäulen mit achteckiger hoher Basis, Capitäle mit zwei Blätterreihen. Die Fenster des Oberschiffes heben sich nahe über den Verbindungsbogen. Eine Galerie von Rosen gibt einen Umgang nicht unter, sondern an den Fenstern. Die Capellen sind von den Abseiten durch drei verbundene Halbsäulen getrennt. Gegen das hohe und helle Schiff erscheint der

Chor sehr finster. Mehrere Statuen des sechszehnten Jahrhunderts und ein Gemälde von Crayer, Christus der Magdalena erscheinend.

Notre Dame des Victoires au Sablon. Erbaut 1288 im schönen gothischen Styl. Aeußerlich weniger bedeutend, da der Thurm fehlt, und kleine Gebäude das Untere verbergen. Tiefeingehende Thüren mit Tabernakeln, aber ohne Bildsäulen. Die Capellen haben keine Giebel, sondern sind unter einem Dache.

Inneres. Breite des Hauptschiffes und des Kreuzschiffes 20, der Abseiten und der Pfeilerweite 10. Im Hauptschiff außer einer Vorhalle von der Breite zweier Säulenweiten (offenbar einem späteren Anbau) fünf ältere Intercolumnien von Rundsäulen, auf achteckiger Basis und mit gleichem Capitäl, woran eine Reihe Blätter. Fenster fünftheilig. Darunter eine Galerie aus Rosen und Spitzbogen (ungefähr in dem Styl wie in Waltrudis in Mons). Die Gurten sind vom Gewölbe bis auf die Capitäle der Rundsäulen ohne eigene Capitäle herabgezogen.

Chor ohne Umgang auf der Breite des Hauptschiffes mit langen Fenstern. Im Chor, im östlichen Theile des Kreuzes, und zwischen den Abseiten und Capellen sind Gurtenpfeiler ohne Capitäle; dennoch scheinen sie gleichzeitig mit den Rundsäulen.

Der Eindruck des ganzen Gebäudes, der hellbeleuchteten Rundsäulen, der zierlich geschwungenen Bogen an Fenster- und Kreuzgewölben ist sehr freundlich und heiter. Die Begräbnißcapelle der Fürsten von Thurn und Taxis in weißem und schwarzem Marmor und mit Bildhauerarbeiten des 17ten Jahrhunderts hat wenig Interesse.

In der ersten Capelle beim Hauptschiffe ein aus vier Tafeln bestehendes Gemälde, grau in grau die Gestalten der heiligen Matthias und Thomas mit Donatoren, in Farben die Marter des Ersten, und St. Thomas die Wundenmale des Heilandes fühlend. Es gibt noch die letzten Anklänge der Eyck'schen Schule, und dürfte dem Ende des

fünfzehnten Jahrhunderts angehören. Die Namensinschriften sind noch in gothischen Buchstaben.

Die übrigen Kirchen, mit Ausnahme der im modernen Style prächtig gebauten von St. Johann von Caudenberg sind unbedeutend. St. Johann der Täufer und St. Katharina sind gothische, doch theils modernisirte, theils unregelmäßige Kirchen, und haben Rundsäulen mit runder Basis und Spitzbogen. St. Clara und Notre Dame des Secours ganz ohne Interesse.

Gemäldesammlungen. Die des Prinzen von Oranien enthält außer den bereits oben erwähnten Bildern von Hemling und Quintin Messys viel Treffliches aus der ältern niederländischen und italienischen Schule. Ein weiblicher Kopf, wohl mit allegorischer Bedeutung, von Leonardo da Vinci, ein St. Gregor mit vier Pönitenten und besonders eine Jungfrau mit Engeln vom Perugino, heilige Familien von Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, Portraits von van Dyck, Velasquez. Im Palais des Prinzen Friedrich mehrere neue Bilder. Das des Herzogs von Aremberg auf der Place du Sablon, historisch als Egmonts Wohnung interessant, erinnert in seiner ganzen Anordnung, in der Erhaltung des ältern, mehr reichen als bequemen, einfachen Styls, in der Ausschmückung selbst, des Vorhauses und der Treppen mit größern und kleinern Antiken an die Paläste der italienischen Großen. Die Gemäldesammlung enthält unter manchem weniger Bedeutendem eine liebliche häusliche Scene von Peter de Hooghe, einen guten Vernet, Ruysdael ꝛc. Die Sammlung des Prinzen August von Aremberg auf der Place Ducale hat eine Reihe von ausgewählten holländischen Genrebildern.

Mecheln.

Dom. Breite des Hauptschiffes 22, der Seitenschiffe und der Pfeilerweite 10½. Das Kreuzschiff ist 25 Schritt Breite, und die Intercolumnien im Chor sind größer als die im Schiffe, 12 Schritt. Thurm vor der Façade. Rund-

säulen mit achteckiger Basis. Die Gurten des Gewölbes sind bis auf das Capitäl der Rundsäule herabgeführt und oben ebenfalls mit einem Capitäle versehen. Ueber den Verbindungsbogen der Säulen ist der Raum bis zu den Fenstern mit Spitzbogen und Rosen, der Nachahmung einer Galerie gefüllt. Fünftheilige Fenster. Die Verhältnisse sind höchst regelmäßig, und die Perspective — wenn auch weit entfernt von der Schönheit des Doms in Antwerpen — macht den heitern Eindruck, zu welchem dieser niederländische Styl sich vorzugsweise neigt. Das Aeußere ist schöner und bedeutender als bei der Mehrzahl der nördlichen Kirchen. Doch ist der gewaltige Thurm in zu breiten Verhältnissen angelegt. Eine Kreuzigung von van Dyck. Mehrere Gemälde von Andreas Lens. In den Umgangscapellen eine Reihe von alten Bildern, die Wunder des heiligen Romuald darstellend, welche zufolge zweier dabei angebrachten Inschriften der Wuth der Bilderstürmer entzogen und während der Revolution (tempore perturbationis Gallorum) verborgen, im Jahre 1825 restaurirt sind. Sie scheinen von verschiedenen Händen, aber nicht ohne Werth. Auf einer der Tafeln findet sich die Jahreszahl 1500 oder 1505. Die Zeichnung der Körper ist sehr unvollkommen, aber die Anordnung und der Ausdruck oft wohlgelungen. In den Zügen (namentlich der Frauen und Engel) in der sorgfältigen Ausführung des Details Anklänge der Eyck'schen Schule. Die Landschaft ist mit Vorliebe und Naturgefühl gegeben, und Manches erinnert an die oben erwähnten alten Gemälde der Jacobskirche in Antwerpen.

Notre Dame. Sechs Intercolumnien im Hauptschiffe, drei im Chor, Breite des Mittelschiffs 20; der Abseiten und der Pfeiler 10 Schritt. Regelmäßige Perspective. Rundsäulen auf achteckiger Basis, Capitäle mit zwei Blätterreihen. Am Kreuze Gurtenpfeiler mit Capitälen. Unter den Fenstern eine Galerie, ähnlich der des Doms. Große Fenster. Im Chor ein Umgang, aber ohne Capellen; Rundsäulen mit angelegten Pfeilern. Der Dom scheint im Ganzen

als Vorbild gedient zu haben. Unter den Gemälden Rubens Fischzug Petri sehr schlecht erhalten.

St. Johann, St. Katharina, St. Peter sind kleinere, wenig bedeutende Kirchen.

Löwen.

Sanct Petrus. Das frühere Gebäude soll im Jahr 1130 abgebrannt und darauf der jetzige Bau begonnen seyn. Die Formen entsprechen aber dem vollendeten gothischen Styl und lassen daher eher auf das dreizehnte oder vierzehnte Jahrhundert schließen. Das Vorgebäude war früher mit drei großen Thürmen geschmückt, von welchen der mittlere (dessen genaue Abbildung in sehr großem Maßstabe noch auf dem Rathhause bewahrt wird) 535, jeder der beiden Seitenthürme 430 Fuß hatte. Im Jahre 1604 ist jedoch bei einem großen Sturme der mittlere eingestürzt und hat die beiden andern mit vernichtet. Das Aeußere der Façade ist bei der spätern Herstellung unvollendet geblieben; es hat einen kleinen Thurm und ein sehr breites mit Rosen reich verziertes Fenster.

Das Innere ist von großer Schönheit. Breite des Mittelschiffs 20, der Abseiten und Pfeilerweite 11 Schritt, des Kreuzes 22. Die Breite der ganzen Kirche wird auf 75, die Länge auf 300 Fuß angegeben.

Bündelpfeiler, ganz ohne Capitäl. Die Gurten des Gewölbes ziehen sich oben in Form einer Halbsäule zusammen, welche bis zum Boden der Kirche herabgehend die vorspringende Spitze des Pfeilers bildet, dessen übrige Rippen oder Halbsäulen theils sich an die sehr breiten, die ganze Zwischenwand der Pfeiler einnehmenden Fenster anschließen und als Einfassung derselben mit den entsprechenden Rippen des nächsten Pfeilers zusammentreffen, theils die Verbindungsbogen zwischen den Pfeilern ausmachen. Es ist daher im Wesentlichen dieselbe Anordnung, wie im Dome zu Antwerpen, nur daß sowohl die Grundverhältnisse des Ganzen, als die Ausführung der einzelnen Rippen und

der Höhlungen zwischen denselben nicht völlig so weiche, sondern festere, wenig verschmolzene Formen geben. Die Fenster sind fünftheilig. Unter der Grundlinie derselben ist eine aus Spitzbogen bestehende, den Abtheilungen der Fenster entsprechende Galerie, sehr ähnlich der im Dome zu Mecheln; unter ihr, unmittelbar über den Verbindungsbogen eine, durch die Biegung dieses Bogens abgeschnittene ähnliche Verzierung. Auch dieser Schmuck hat hier einen ernsteren Charakter, als der bloß rosenartige im Antwerpener Dom. Die neueste Beschreibung von Löwen in flamländischer Sprache, durch J. B. Lameere, äußert sich über diese Gestalt der Pfeiler auf eine Weise, daß sie wohl die Uebersetzung verdient.

„Das Mittelschiff," heißt es S. 67, „ist von den Abseiten durch acht und zwanzig Pfeiler getrennt, von einer ganz ungewöhnlichen Architektur, indem sie so gemacht sind, daß sie hohe und dicke Stämme zu seyn scheinen, aus welchen eine Menge Cornichen sprießen, gleichsam so viele Aeste, welche die Gewölbe verzieren und unterstützen, so daß dieses schöne Gebäude wie aus einem Stein gemacht erscheint."

Man sieht hieraus, wie fremdartig dem an die gewöhnliche Form der Rundsäulen des niederländischen Styls gewöhnten Verfasser diese in Deutschland nicht gerade seltenen Pfeiler erscheinen.

Der Lettner, der das Chor vom Schiffe trennt, reich mit Bildsäulen verziert, und im arabisch-gothischen Geschmack, mit sogenannten Eselsrückenbogen erbaut, wird aus dem sechszehnten Jahrhundert herrühren. Die Kanzel, Bildhauerarbeit in Holz, stellt einen Fels dar, aus welchem zwei Palmen hoch aufsprießen, die mit dem weitgestreckten Dach ihrer Blätterkrone gegen die weißen Wände der Kirche abenteuerlich abstechen.

Von den Bildwerken der Capellen sind die beiden bedeutendsten die Gemälde von Hemling und von Quintin Messys (s. oben). Jenes steht zunächst der nach der Sa-

cristei führenden Thüre, in der Capelle des heil. Erasmus (wie er in einer Inschrift bezeichnet wird, Patroon tegen de Buykpyn, Patron gegen Leibschmerzen).

In der Capelle der heil. Jungfrau ist eine Grablegung auf Goldgrund, fast natürlicher Größe; der Christuskörper ist noch trocken, mit Schattirungen überladen; die Köpfe dagegen, besonders die weiblichen, haben freie, runde Formen. Es ist im Jahre 1442 vom Magistrate hieher geschenkt.

In der Capelle des heil. Sacraments hinter dem Hauptaltar ist ein anderes Gemälde, wahrscheinlich aus derselben Zeit, oder wenig älter. Es ist auf Goldgrund gemalt, auf welchen aber der Schatten der Figuren angedeutet ist, in kleinen Verhältnissen. Die Gesichter sind rund; Christus Körper ist mager, aber nicht steif, vielmehr mit richtig gedachter Biegung des Knies. Der reiche Mann in seinem Goldgewande, der sich zu den Füßen des Herrn beugt, und ein oberhalb schwebender Engel sind lebendig aufgefaßt. Die Seitentafeln haben die Gestalten des heil. Rochus und einer weiblichen Heiligen mit mehreren Portraits.

St. Quintin, entlegene, kleine Kirche auf einer Anhöhe, mit weiter Aussicht ins Freie. Thurm vorn, aber ohne Eingang. Rundsäulen ohne Capitäl, buntes Kreuzgewölbe, dessen Gurten auf Kreuzsteinen gothischen Styls ruhen. Breiten 14 und 6½, Pfeilerweite 9. Chor ohne Umgang, mit achteckigem Schluß.

St. Gertrud. Spätere gothische Kirche, mit dem ziemlich reich verzierten Thurm an der Vorderseite. Rundsäulen auf runder Basis tragen die Spitzbogen. Die Verhältnisse unregelmäßig, die Breite der Abseite verschieden. Ausgezeichnet sind die Chorstühle in Holzarbeit des 15ten oder 16ten Jahrhunderts.

St. Jakob enthält Theile vorgothischen Baues. Namentlich gehört demselben der Thurm mit einfachen horizontalen Abtheilungen und der sogenannten neugriechischen Verzierung an. Die Abseiten sind im Verhältnisse zum Hauptschiffe sehr niedrig, das Kreuz mit größern Fenstern weit vor-

tretend. Im Innern Rundsäulen ohne Capitäl, nur am Kreuze und in den Abseiten Gurtenpfeiler. Breiten 16 und 9, Pfeilerweite 10.

St. Dominicus. Rundsäulen auf achteckiger Basis, doch vom Kreuzgewölbe abwärts, Gurtenverlängerung bis zum Capitäl. Breiten 18 und 10, Pfeilerweite 12½.

St. Michael. Moderne Kirche, 1666 geweiht, hoch, mit rundem Chor und eben solchen Kreuzvorlagen. Ueberschlanke Säulen mit componirten Capitälen und Rundbogen.

Das Rathhaus, herrliches Gebäude des spätern gothischen Styls, ähnlich den Rathhäusern von Brügge, Gent (in dem ältern Theile), Mons und Audenaerde, aber sie übertreffend in Zierlichkeit des Details und Harmonie des Ganzen. Es besteht aus drei Stockwerken gleicher Höhe über einem Unterbau. Zehn Fenster mit Spitzbogen bilden die Breite; zierliche Strebepfeiler, fortlaufend durch die Stockwerke, trennen sie, und steigen beim Beginne des Daches als Spitzsäulen, durch eine luftige Galerie verbunden, in die Höhe. Die vier Ecken und die Spitzen der beiden Giebel sind mit Thürmchen versehen, und der First des Daches ist mit einer architektonischen Arabeske verziert. Unbedeckte Mauerflächen sieht man am ganzen Gebäude nicht; Thürme und Strebepfeiler sind von Bilderblenden und Tabernakeln besetzt, und an den wenigen Stellen, wo zwischen Fenstern und Pfeilern Raum übrig blieb, ist er durch Streifen und Leisten gefüllt. So vereinigt sich die horizontale durch das Bedürfniß der Fenster gegebene Abtheilung mit dem verticalen Streben des Styls und der reiche, fast überreiche Schmuck mit der größten Regelmäßigkeit und fast einförmigen Wiederholung gleicher Formen. Indessen freilich trägt der Zierrath der Strebepfeiler und Spitzsäulen schon den Charakter des Ueberflüssigen gegen die dem Zwecke des Gebäudes genügenden Fenster, und es fehlt an allen Formen, um den Eingang und die Hauptseite selbst würdig zu bezeichnen. Der Grundstein ist im Jahre 1448 gelegt, und 1469 war der Bau ganz vollendet.

In den untern Sälen ist wenig Anziehendes, seitdem der

Gerichtssaal die bereits erwähnten, jetzt im Besitze des Prinzen von Oranien befindlichen Bilder verloren hat. In der mittleren Etage ist die Decke bemerkenswerth, weil sie, obgleich in Holz ausgelegt, und flach, doch die Formen des Kreuzgewölbes nachahmt, und so zeigt, wie sehr man hier an dieser Form hing. Das oberste Stockwerk endlich enthält die städtische Gemäldesammlung, unter einer großen Zahl meistens aus den aufgehobenen Klöstern zusammengebrachter Werke findet sich weniges Gute. Zwei treffliche Portraits von van der Helst, die Kreuzabnahme von Rambouts, die Verzückung des heil. Franz von Soutmann. Von Michael Coxis Christus zwischen Petrus und Paulus, in halben Figuren, darüber einige Engel, höchst beschädigt, aber wahrhaft Raphaelische Zeichnung. Zu dem Interessantesten der Sammlung gehören vier Bilder eines unbekannten Meisters. Sie stellen dar Pauli Bekehrung, die heil. Margaretha im Gefängniß, wo Christus ihr erscheint; St. Petrus im Kerker mit dem Engel; der Fall des Magiers. Auf dem einen fand sich ein Monogramm, das die Buchstaben N. A. und R. zu enthalten schien. Sie dürften dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts angehören. Auch ein großes in Stein ausgeführtes Modell des eingestürzten Thurmes der Peterskirche findet sich hier.

Achtzehnter Brief.

Aachen.

So bin ich also wieder auf deutschem Boden, in der Krönungsstadt des alten Reichs, hoffentlich an der Gränze des Reichs der Unordnung und Verwirrung, das mich in diesen letzten Tagen umgab. Die ersten Nachrichten des belgischen Aufstandes sind jetzt schon bei Ihnen, und Neues über den Stand der politischen Dinge werden sie von mir, dem Reisenden, nicht erwarten. Gerade bei Bewegungen dieser Art sind einzelne Wahrnehmungen wenig entscheidend, man muß wenigstens die Localität, die verschiedenen Stände, ihre Sitten und Gesinnungen, genau kennen, um zu wissen, was man sieht. Ein Fremder darf seinen Augen selbst nicht trauen.

Ich begnüge mich daher Ihnen nur von mir und meinen Schicksalen zu erzählen.

Nachmittags fuhr ich von Löwen nach Namür ab. Ich kam also nicht in die Gegend von Waterloo, meine friedliche Wanderung sollte dieß berühmte Schlachtfeld nicht berühren. Die Straße geht theils durch fruchtbares, einförmiges Ackerland, theils durch weite niedrige Waldungen, so daß das Auge nichts dadurch verlor, daß es trübes regnichtes Wetter war. Schon um eilf Uhr Abends langten wir in Namür an. Da ich einen kleinen Seitenweg in das obere Maasthal machen wollte, so benützte ich die ersten Morgenstunden, um mich in der Stadt umzusehen. Im Innern fand ich nichts, was mich interessirte; nur erst von Außen konnte ich das schöne Bild, das die Stadt mit den kühnen, von der Citadelle gekrönten Felsen mit Strom und Brücke gewährt, übersehen. Die Gegend bis Dinant erreichte die

Erwartungen, die ich mir davon gemacht hatte, nicht ganz. Es war eigentlich eine Wanderung in die Schule der ältesten Landschaftsmaler. In Dinant war Patenier, in dem gegenüber gelegenen Bouvines sein Freund und Zeitgenosse, Herri met de Bles, geboren. Ich glaubte abgerissene wechselnde Formen und schroffe Felsen zu finden, wie sie in den landschaftlichen Hintergründen der alten Niederländer gewöhnlich vorkommen. So war es aber nicht. Das Thal ist wechselnd, oft ziehn sich die Berge weiter zurück und bilden breite runde Rücken, oft nähern sie sich wieder dem Flusse, und zeigen dann den unbedeckten, vom Wasser schroff gebrochenen Fels. Aber überall schienen mir die Verhältnisse etwas Kleinliches, die Formen einen weichen Charakter zu haben, ganz anders, wie jene alten Meister ihre Flußthäler darstellen.

Freilich war der Himmel fast beständig bedeckt, und bei schärferem Lichte mag Manches, was jetzt wenig hervortrat, lebendiger und kecker scheinen; das Meiste wird aber wohl die frische Phantasie jener Künstler, bei denen sich der Geist der eben erst untergehenden ritterlichen Zeit mit dem neu erwachenden Gefühle für die Landschaft verband, hinzugethan haben. Wie ganz anders sehen verschiedene Augen dieselbe Natur.

Flußthäler haben leicht einen schwermüthigen Ausdruck. Schon das Rauschen des Wassers, das so abgemessen und doch unbestimmt und regellos ist, trägt dazu bei. Es übertönt die leisen Regungen der Thierwelt, die wir in Feld und Wald unwillkürlich bemerken, und läßt uns unsre Einsamkeit der großen Natur gegenüber tiefer empfinden. Deßhalb gehören zum Flußthale bedeutende Bauwerke, sey es auch nur in Ruinen, damit der Mensch angesichts der Naturkraft sich seiner eignen Kraft wieder bewußt werde. Hier aber sah man auf manchen Stellen die Berge und Hügel weit umher angebaut, ohne Wälder, aber auch ohne Ortschaften oder einzelne Wohnungen, und jener Ton der Schwermuth wurde daher um so fühlbarer.

Eine der schönsten Stellen ist bei dem Schlosse Han, das mit schattigen Lindengängen und mit dem Gitter des Parks die eine Seite des Stromes begränzt, während auf der andern die Felsen nahe herantreten, und eben noch die Aussicht auf den oberhalb ruhig fließenden Strom gestatten. Endlich sieht man Bouvines mit einem Schlosse und einer Kirche, wie es schien im Geschmacke des sechzehnten Jahrhunderts, etwas entfernt vom Flusse, an kleinern Hügeln. Aber die Nähe des schönern Dinant, am andern Ufer, zieht bald die Blicke davon ab. Das heitere Städtchen ist noch zwischen Strom und Felsen eingeklemmt. Oben ragt auf schroffen, manchmal fast überhängenden Felsmassen die Citadelle empor, und im mittlern Raume haben sich lachende Weinberge mit freundlichen Gartenhäusern in alle Fugen der Steinmassen eingeschmiegt. Eine alterthümliche Kirche in schwarzem Stein am Fuße dieser Felsen aufgeführt, nahm mich zuerst in Anspruch, dann stieg ich auf die Citadelle, wo sich eine herrliche Aussicht über die Thalwindungen des grünen Stroms bis hinauf zu den finstern Wäldern der Ardennen öffnet. Bald nach einem guten Mittagsessen fuhr ich mit der Diligence zurück. Sie war mit Reisenden von der Classe, die man am häufigsten trifft, mit irrenden Rittern des Handels besetzt, die jetzt eben von der frischesten Begeisterung für politische Reformen erfüllt waren, und mit denen ich sehr unverschuldet in eine Fehde über diese Gegenstände gerieth. Sie und ich ahneten nicht, daß ähnliche Fragen unterdessen schon ganz in unsrer Nähe praktisch werden würden. Als wir in Namür einfuhren, waren auf allen Plätzen große Gruppen höchst bewegter Menschen sichtbar, und im Gasthofe hörten wir sogleich, was Sie jetzt auch schon wissen, den Aufstand von Brüssel.

Ich hielt die Sache für weniger bedeutend; die Interessen in diesem Lande schienen mir zu getheilt, die Mißgriffe der übrigens wohlmeinenden Regierung zu leichter Art. Bald indessen wurde ich andrer Meinung. Ich lernte nämlich durch B. aus F., der im Laufe des Abends ankam,

und auf diese unangenehmen Nachrichten seine Weiterreise einstellte, einen hiesigen Officier von höherm Range kennen, der ihm aus frühern Zeiten her befreundet war, und sich vertraulicher gegen uns ausließ. Es schien, als ob unter den Befehlshabern selbst das Mißtrauen in ihre Kräfte, der Glaube, daß Alles sich gegen sie vereinigen würde, vorherrsche.

Meine Reise konnten diese Händel natürlich nicht aufhalten; ich setzte den Weg nach Lüttich am andern Morgen mit dem Marktschiffe fort. Gleich Anfangs kommen schöne Punkte, manchmal Kirchen und Schlösser auf den schroffen oder terrassenförmig bebauten Felsen. Dann entfernen sich die Höhen, und an den flachen Ufern ist nichts zu bemerken, als etwa das Städtchen Andennes, das etwas entfernt vom Flusse, aber doch nahe genug liegt, um die große Kirche des vormaligen berühmten Damenstiftes noch deutlich zu erkennen. Unmittelbar am Ufer bildet eine Fabrik des unternehmenden Engländers Cockerell mit den Wohnungen der Arbeiter fast eine neue Stadt.

Kurz vor Mittag kamen wir nach dem Städtchen Huy, das zwischen Felsen und Weinbergen überaus malerisch liegt. Zwei Schlösser, ein altes und ein neues, auf der Höhe, und in der Stadt selbst eine große Kirche in reichem gothischem Style, schmücken sie noch mehr. Ich verließ hier den Kahn und besah die nicht ganz uninteressanten Kirchen der Stadt, von denen Sie das Nähere im Notizenblatte finden.

Auf Mittag fuhr ich in dem leichten Wägelchen des Briefcouriers weiter nach Lüttich, durch die reizendste Landschaft. Hier mögen allenfalls die alten Maler das Vorbild ihrer Flußgegenden gefunden haben. Der Charakter dieser Strecke ist ein ganz eigner; weder am Rhein, noch an der Donau finden Sie leicht etwas Aehnliches. Bei beiden Strömen sondern sich die weiten, fruchtbaren Stellen von der regen, pittoresken, ritterlichen ab; hier ist dieser doppelte Charakter verbunden. Die Höhen, bald näher, bald ferner, haben zwar nicht so wilde, wunderliche Spitzen, wie auf den alten Bildern, aber sie zeigen doch gewöhnlich an der Flußseite

schroffe

schroffe Felswände, die durch enge Thäler gesondert, wie die Zinnen eines großen kriegerischen Mauerwerks sich darstellen. Sehr oft sind sie mit Schlössern gekrönt, die unmittelbar am Rande des Felsens erbaut, durch gewaltiges Mauerwerk gesichert über dem Thale schweben. Sie sind jetzt meistens Wohnungen reicher Privatleute, manchmal Fabriken, und lassen oft neben den neuerbauten die Spuren ihrer frühern klösterlichen oder kriegerischen Bestimmung erkennen. Unten im Thale ist dagegen Alles friedlich, reich, gesegnet. Große Dörfer wechseln mit einzelnen stattlich in Steinen aufgeführten Häusern, Obstgärten umgeben und Baumreihen verbinden sie. Endlich erweitert sich denn das Thal noch mehr, die Landhäuser auf beiden Seiten werden prächtiger, terrassenförmige Gärten verbinden die Höhe mit der Straße, häufiger ragen die dampfenden Röhren der Fabriken aus den Seitenthälern hervor, und die alten Thürme der Stadt werden durch die dichtern Baumpflanzungen, welche den Weg umgeben, allmählich deutlicher.

So fuhr ich in die Vorstadt hinein, am Flusse entlang. Manche Vorübergehende riefen dem Führer des Wagens mit bedeutender Miene etwas zu, das ich aber in ihrem wallonischen Dialekte nicht verstehen konnte. Schweigend schwang er die Peitsche immer mehr. Je weiter wir kamen, desto lebhafter wurden die Straßen. Anfangs glaubte ich nur die gewöhnliche Erscheinung einer volkreichen Fabrikstadt, am Abend nach geschlossenen Werkstätten zu sehn; bald reichte dieß nicht mehr aus. Immer dichter drängte sich allerlei Gesindel um unsern kleinen Wagen, und ich verstand, daß sie Nachrichten, Neuigkeiten verlangten. Endlich auf dem großen Platze des Rathhauses angelangt, fanden wir eine unzählbare Volksmenge Kopf an Kopf gedrängt; sie tobten um uns her, hingen sich an Pferd und Räder, und ich mußte die Geduld und Geschicklichkeit des beherzten und verständigen Führers bewundern, der bittend, drohend, sein Thier antreibend, wirklich bis zur Briefpost durchkam.

Auch hier war der Aufstand ausgebrochen. Fürs erste

hatte er noch ein ziemlich heiteres Ansehn. Die Menge drängte sich, schrie, jubelte, lachte, und wenn auch auf den gelben, bärtigen, vom Rauche der Fabriken geschwärzten Gesichtern, bei den eigenthümlich wilden Zügen der Wallonen selbst dieser Ausdruck des Wohlbehagens etwas Bedenkliches hatte, so beruhigte man sich bald, wenn man kleine Patrouillen von bewaffneten Bürgern unangefochten durch die Menge hindurch gehen und hie und da Einhalt thun sah.

Das Schauspiel war mir neu, und ich unterließ nicht, die Straßen auch später noch zu durchwandern, und durch Gespräche und Zeitungen mich von dem Hergange zu unterrichten. Es hat sich in diesen Gegenden eine Praxis der Revolutionen gebildet, die sie wie ein leichtes und alltägliches Geschäft behandelt. Das Militär zieht sich auf die Citadelle zurück, die Civilbehörden überliefern die Gewalt einer Sicherheits-Commission, eine Bürgergarde wird errichtet, der Pöbel lacht und ist mit mäßigem Unfuge zufrieden; die jungen Helden der Kaufmannschaft rüsten sich zu Fuß und zu Pferde, und ziehen lachend und scherzend zu Patrouillen und Nachtwachen aus. Ich sah selbst eine junge Schaar, die, ihren Führer an der Spitze, einen scherzhaften Marsch aus einer neuen Oper singend, vom Kaffeehause abmarschirte. So sind alle Rollen vertheilt, und jeder führt die seinige durch, wie es sich zum Maskenscherze gehört.

Die Nacht ging ruhig vorüber, kaum waren ein paar Schüsse von einzelnen Wachthabenden gehört worden. Am andern Morgen trat ich wie gewöhnlich meinen Umgang durch die alte Stadt an, völlig ungestört, denn das Getümmel, das den Markt und die daran gelegenen öffentlichen Gebäude, so wie allenfalls die nächsten Straßen unwegsam machte, verlor sich in den Gegenden, die mich am meisten interessirten, in den Umgebungen der alten Kirchen, völlig, und ich konnte hier ganz vergessen, was in den andern Theilen der Stadt vorging. Erst gegen Mittag, als ich nach dem Gasthofe zurückkehrte, kam ich etwas ins Gedränge, doch wieder in derselben heitern Weise. Die Sicherheits-Commission hatte

für gut gefunden, die alten Farben von Lüttich aus ihrer Vergessenheit hervorzurufen, und das Volk zog nun, als wäre ihm eine Wohlthat geschehen, mit gelb und rothen Fahnen umher. Sie nöthigten auch wohl die Vorübergehenden ein solches Bändchen am Hute oder im Knopfloche zu tragen.

Bald darauf gab es ein neues Schauspiel. Das königliche Wappen sollte verschwinden, und ein Pöbelhaufen, meistens Knaben, durchzog die Straßen, um dieß zu bewirken. An einem Hause der Nachbarschaft stand ein goldner Löwe, der aber nichts mit dem Hause Oranien zu schaffen hatte, sondern nur als Zeichen einer Branntweinschenke diente, aber diese junge Schaar war in ihrem Eifer gegen alle Löwen so consequent, daß sie auch hier anhielten, und so lange ihr à bas le lion riefen, bis die erschrockene Wirthin vom Fenster aus Anstalten machte, das verhaßte Thier fortzunehmen. Leider vereitelte ihr wohlbeleibter Körper diese Versuche, und das Geschrei begann nun von Neuem, bis ein wohlwollender Nachbar sich mit einer Leiter eingefunden hatte, um den Gegenstand des Aergers fortzuschaffen.

Da haben Sie eine Revolutionsscene instar omnium, denn außer solchen Kindereien geschah eigentlich nichts vom Volke, sondern Alles von der Commission, in deren Hände die Behörden ihre Autorität niedergelegt hatten. Die Läden waren nicht geschlossen, das bürgerliche Leben ging ruhig seinen Gang, und man erfuhr erst andern Tags aus den Zeitungen von der großen Aufregung des Volkes und von den Schritten, die man thun müssen, um es zu befriedigen. Meine Wanderung in den einsameren Theilen der Stadt gab mir mehr Genuß als die Beobachtung dieses Treibens. Lüttich ist als finster verrufen, und in der That es hat einige enge und dunkle Straßen und einzelne schwarz beräucherte Häuser. Aber es hat auch große Plätze, zum Theil freilich erst in neuerer Zeit durch das Abbrechen alter Gebäude, namentlich des Doms, erhalten, und schöne Spaziergänge an den Quais.

Gewisse Gegenden haben ganz den Charakter der Einsamkeit einer geistlichen Metropolis, namentlich die Spitze der

Halbinsel zwischen dem Canal und dem Flusse, wo der Dom, die Universität, der bischöfliche Palast mit dem Seminar, manche Kirchen und Hospitäler liegen. In andern dagegen ist die gedrängte Lebendigkeit des Handels. So vereinigt die Stadt die Reize der Alten und Neuen. Dabei ist ihre Lage sehr schön. Sie liegt zum Theil auf Hügeln, zum Theil in der Ebene, vom Strome und dem daraus abgeleiteten Canal durchflossen, und man hat von den weniger besuchten höher liegenden Straßen herrliche Aussichten über die ganze Häusermasse mit ihren verschiedenartigen Gruppen und den vielen Kirchen. Vor Allem reizend ist der Blick vom Thurme der alten Kirche St. Martin du Mont, schon auf die Stadt selbst, deren niedrige Hügel unterhalb liegen, noch mehr aber auf die benachbarten Thäler und Anhöhen, die mit vorstädtischen Straßen und Fruchtgärten, mit manchen großen Gebäuden vormaliger Klöster recht mannichfaltig verziert sind. Einzelne Reihen oder Gruppen schattiger alter Bäume stehn da oft noch verlassen im Felde, Ueberreste früherer Gartenanlagen reicher Abteien oder fürstbischöflicher Schlösser. Bei dem Blicke nach der Stadt hin machte ich wieder die Bemerkung, die ich wohl schon früher ausgesprochen habe, wie sehr viel malerischer die vorgothischen Gebäude sind als die gothischen, besonders wenn man sie sich nicht einzeln, sondern mit den Umgebungen denkt.

Im Allgemeinen ist übrigens in architektonischer Beziehung diese frühe Zeit hier nicht vorherrschend, Lüttich ist vielmehr vorzugsweise geeignet, um das langsame Verschwinden des Baustyls des Mittelalters zu beobachten; es scheint hier besonders schwer geworden zu seyn, sich davon zu trennen. Sogar in Bauten, die unzweifelhaft dem siebzehnten Jahrhundert angehörten, fand ich einzelne Formen, z. B. Hohlleisten, Rundstäbe, Basamente, aus dem verticalen Systeme des Spitzbogenstyls mit Neuerem verbunden, und zwar an solchen Stellen, die zu Einer Zeit gemacht seyn mußten, z. B. an den in Stein gearbeiteten Einfassungen von Thüren und Fenstern. Aus etwas früherer Zeit fand ich in manchen kirch-

lichen Gebäuden einzelne Theile in einem so überladenen und breiten gothischen Style, wie ich ihn nie gesehn hatte, und wie er etwa in den Bauten aus der Zeit Heinrichs VIII. in England vorkommt. Merkwürdig in anderer Art war der Hof des vormaligen fürstbischöflichen Palastes. Die nach dem Lambertplatze gerichtete Vorderseite ist nach einem Brande im Jahre 1734 neu erbaut und (wenn man über einige Details fortsieht) im Ganzen imponirend, in großen Linien und Verhältnissen. Das Innere des Hofs mit dem das untere Stockwerk bildenden Säulengange ist aber noch aus dem sechszehnten Jahrhundert erhalten.

Wenn man, wie die Italiener und Franzosen es wohl thaten, mit dem Namen des Gothischen einen verwirrten, geschmacklosen Bau bezeichnen will, so ist nichts gothischer als dieß, obgleich der Architekt gewiß geglaubt hat, im italienischen Style zu arbeiten. Denn die bunteſten, widersprechendsten Formen finden sich hier, wie mit absichtlicher Auswahl, vereinigt. Säulen, deren Stamm wie eine Flasche mit weitem Bauche und engem Halse geformt ist, dann wieder andre, die aus einer Menge einzelner Steinblöcke zusammengesetzt sind, darüber bald gedrückt runde, bald gespreizte, in eine Spitze auslaufende Bogen; dann wieder korinthische und römische Pilaster, klein und verkrüppelt, als ob nicht Raum genug, und dann wieder Arabesken, der schwersten Art, darüber ausgestreut, als ob der Raum gar nicht zu füllen gewesen wäre. Auch hier also wieder die auffallende Erscheinung, daß, obgleich der antike Styl sowohl als der gothische beide einfache Abtheilungen, durchgehende Linien und Richtungen, und mithin eine klare, leicht zu übersehende Gestalt gewähren, der Uebergang von der einen zur andern so wunderliche, verwirrte Formen hervorbrachte. Es erklärt sich dadurch, daß die horizontale und verticale Richtung beide sich geltend machten, daß also ihre Linien sich gleichsam kreuzten, und daher kommt es auch, daß die Entartung des gothischen Styls und die Einführung der neuen, antikmodernen Formen historisch viel mehr ineinanderlaufen, als man es gewöhnlich

darstellt. Es gab eine Zeit lang ähnliche Resultate, gleichviel ob der Architekt im Style des Mittelalters oder im neueren zu bauen glaubte. Sowohl bei jenen noch gothisch construirten überladenen Bauten als bei diesen schon modernen wurde ich häufig an maurische Architektur erinnert, namentlich durch die geschwungenen und zugespitzten oder plattrunden Bogen und durch die Arabesken, welche die Wände bedeckten, obgleich freilich Alles sehr weit von maurischer Zierlichkeit entfernt war. Man träumt zum Theil noch jetzt von einer Herleitung des christlichen Baues aus der maurischen Architektur, allein wenn je ein solcher Einfluß stattgefunden hat, so war es nicht im Anfange, sondern am Ende des Mittelalters.

Das Wesen der maurischen Baukunst ist durchaus willkürlich und phantastisch. Dieß spricht sich in allen Formen aus, in Säulen und Bogen, im Schmuck der Gewölbe und in der Wandverzierung. Von der Wölbung hängen kleine Theile, wie fallende Tropfen, herab, und an den Wänden schneiden sich schräge Linien, die den beiden natürlichen Richtungen, der horizontalen und verticalen, gleich entgegen sind. Eine solche Bauart war geeignet, den Reiz des reichsten Schmuckes zu entwickeln, aber sie hatte mit der consequenten, einfachen ernsten Weise des frühern Mittelalters nichts gemein. Als dagegen diese sich überlebt hatte und selbst in eitle Zierde ausartete, da erst trat eine innere Verwandtschaft ein. In den Kreuzzügen war nichts Maurisches in die christliche Kunst gekommen. Selbst im Oriente sind die christlichen Gebäude oft im reinsten gothischen Style. Die Quelle, durch die es in das übrige Europa kam, war Spanien. Hier war schon längst durch die Berührung mit den Arabern ein Element orientalischer Fülle in das Leben und den Geschmack übergegangen. Nun trat gerade zu der Zeit, als die gothische Architektur erlosch, und die ersten Anklänge des Modernen von Italien ausgingen, die Eroberung von Granada ein; spanische Granden bezogen die Paläste maurischer Fürsten, und das Auge gewöhnte sich an diese üppigen und zierlichen Formen. Da kam es denn wohl, daß der maurische Besitzer vor der Vollendung des

Werkes vertrieben war, und der christliche Architekt gothische Reminiscenzen und neu erhaltene italienische Lehren mit dem vorhandenen arabischen Gebäude verbinden mußte. In dem großen Werke von Alexander Delaborde finden wir unter der Zahl damals gebauter Paläste des Königs und der Großen manche, welche die Mischung des Maurischen und Antiken sehr deutlich zeigen. In einer Zeit des Reichthums und der Macht mußten sich aber diese Elemente zu einem festen Style verbinden, der dann mit andern spanischen Sitten auch jenseits der Pyrenäen sich verbreitete. Vor Allem aber mochte er in den Gegenden Eingang finden, wo die üppige Sitte des burgundischen Hofs der Neigung zum Prächtigen und Uebervollen schon ohnehin Eingang verschafft hatte.

So träumte ich auf dem Hofe des Palastes von der Verbindung entfernter Zeiten, bis ein Volkshaufen, den ein unbedeutendes Ereigniß zusammenführte, mich wieder in die unruhige Gegenwart versetzte.

Am folgenden Tage gegen Mittag fuhr ich wieder mit dem Marktschiffe ab. Es war dicht besetzt, zum Theil von Solchen, denen der gegenwärtige Zustand der Dinge in Lüttich nicht behagte; sobald wir vom Ufer abstießen, löste einer nach dem andern das gelb und rothe Bändchen aus seinem Knopfloche, bald mit Seufzen, bald mit Lachen. Die Hälfte des Weges nach Maestricht geht noch zwischen Höhen durch; kurz vor Visé noch das Schloß Argenteau auf einem Felsen und an einer Schlucht, die durch eine kühne Brücke verbunden ist. Visé selbst liegt am Fuße der Berge, die sich nun auch auf dem linken Ufer zurückziehen, und das Land nimmt einen holländischen Charakter an; flache, der Ueberschwemmung ausgesetzte Wiesen. Auch die brabantische Bauart in Ziegeln von abwechselnder Farbe, die im Wallonenlande nicht vorkommt, zeigt sich wieder. Bald verliert die Gegend das Interesse, bis sich der berühmte Petersberg hebt, ein breiter Bergrücken, an dem sich einzelne Oeffnungen zeigen, Zugänge zu den ausgedehnten Tropfsteinhöhlen. An einzelnen Stellen sind ihrer so viele, und sie liegen so hoch, daß man an die

Grabgebirge Aegyptens erinnert wird. Noch vor Sonnen-Untergang stiegen wir in Maestricht ans Land, empfangen von Polizeibeamten, die unsre Pässe abnahmen, und von einer Menge Neugieriger, welche die Leute sehen wollten, die der großen Revolution in Lüttich entronnen waren. Unterwegs hatte man uns einmal die Nachricht an Bord gebracht, auch in Maestricht sey der Aufstand ausgebrochen, hier fand sich aber Alles in der größten Ruhe, man nahm an den Begebenheiten in Lüttich und Brüssel nur den Antheil der Neugierde, und die Freunde der königlichen Sache sprachen sich ohne Scheu aus. Ueberhaupt bildete hier Alles einen Contrast gegen Lüttich, statt jener geräuschvollen Unruhe des französischen oder belgischen Wesens fühlte man hier überall den ruhigen, bedächtigen Takt des Holländers durch. Die Politik hatte hier auch schon ihr ausschließliches Recht verloren, man durfte wieder nach andern Dingen fragen. Die Familienangelegenheiten traten mehr hervor; in meinem Gasthofe z. B. beschäftigte ein kleiner Zwist der Tochter des Hauses mit ihrem Bräutigam die Gäste viel mehr als das Schicksal des Landes. Mit Einem Worte, ich fühlte, daß ich wieder eine Stammesgränze überschritten hatte, und ich kann nicht läugnen, daß es mir wohlthat, hier schon die Luft, die von Deutschland herüberwehte, zu spüren.

Sogleich in der Dämmerung begann ich meine Wanderung durch die Stadt. Sie ist reinlich und freundlich, hat geräumige Straßen und Plätze, und da sie nicht groß ist, so orientirte ich mich bald.

Die Hauptkirche St. Servatius zeigte sich schon von außen als ein bedeutendes, interessantes Monument, auch ein paar andre vorgothische und gothische Kirchen fand ich aus, und hatte noch Zeit, über die Brücke in den jenseitigen Theil der Stadt (Wyck) zu gehn, und die Ueberzeugung zu gewinnen, daß ich nicht viel verlöre, wenn ich diesen Weg bei hellerm Lichte nicht wiederholen könnte. Am andern Morgen war mein erster Gang nach der Hauptkirche, und es war gut, daß ich ihn so frühe angetreten hatte, weil sich

wirklich sehr viel Interessantes zu beschauen und anzuzeichnen fand, was sich nur in dieser einsamen Stunde ausführen ließ. Ein Theil des Gebäudes scheint sehr alt, selbst den karolingischen Zeiten nahe, so daß er wohl aus dem neunten Jahrhundert herrühren mag. Anderes, so wie manches Bildwerk, gehört wohl dem eilften oder zwölften Jahrhundert an. Ein Geistlicher, den ich hier kennen lernte, machte mich auf ein vermeintlich noch älteres Gebäude aufmerksam, die ehemalige Frauenkirche, jetzt als Magazin gebraucht, in der aber höchst bedeutende Sculpturen erhalten seyn sollen.

Ich schickte daher vor Allem den Lohnbedienten dahin, um mir die Erlaubniß des Eintritts zu verschaffen, und da er eine ungünstige Antwort zurückbrachte, ließ ich mich selbst zu dem Officier führen, der sie ertheilen mußte, um meine unverdächtigste Person zu legitimiren. Ich bat mich unter Aufsicht eines Magazinbeamten oder Unterofficiers zuzulassen, aber vergeblich; in sehr höflicher gravitätischer Weise erhielt ich statt der Antwort eine Auseinandersetzung der Gefahren, in welcher das Königreich jetzt schwebe, und daraus den Schluß, daß in diesem Augenblicke kein Militärbeamter zu entbehren sey. Alle Gegenvorstellungen halfen nichts; und ich mußte mich trösten, mit meinen antiquarischen Wünschen für die Wohlfahrt des niederländischen Staates ein Opfer dargebracht zu haben. Um mich einigermaßen zu entschädigen, suchte ich mir eine Abhandlung, von der jener Geistliche mir gesprochen hatte, zu verschaffen, und nahm, da sie nicht mehr käuflich war, einen Auszug daraus in mein Notizenblatt auf.

Nachmittags fuhr ich, schon ganz in deutscher Weise, mit einem Hauderer nach Aachen zu. Die flache Gegend zerstreute mich nicht, und so ließ ich mich ungestört mit meinen Gedanken der preußischen Gränze zuziehn.

Ich freute mich, wieder den vaterländischen Boden zu betreten. An dieser Gränze, dachte ich, wird der Geist des Hasses und der Unruhe scheitern, der das unglückliche Land beseelt, das ich jetzt verlasse. Allein noch ehe ich die Gränze

erreichte, sollte diese Zuversicht auf die Probe gestellt werden. Ein großer hagerer Mann, schwarz und anständig gekleidet, der eilig die Straße entlang, von der Seite von Aachen her, kam, rief meinem Kutscher ein plötzliches Halt zu, und trat an den Schlag meines Wagens, um mich mit kurzen gedrängten Worten davon zu unterrichten, daß Aachen in vollem Aufruhr sey. Der Pöbel, sprach er, hat sich zusammengerottet, er zerstört die Häuser der Fabricanten und die öffentlichen Gebäude, einige Theile der Stadt stehen in Flammen, man flüchtet von allen Seiten. Er überließ es mir, ob ich unter diesen Umständen meinen Weg fortsetzen wollte. Der gute Mann schien mir hypochonder und allzu besorgt, überdieß kam ich eben aus dem Lande der Revolutionen heraus, und vor Maestricht hatte man uns ähnliche Nachrichten gebracht. Ich dankte ihm und ließ weiter fahren. Nicht lange darauf kam die Diligence von Aachen nach Maestricht, und mein Kutscher, der im Fluge den Conducteur nach Neuigkeiten fragte, erhielt eine bestätigende Antwort. Ich wollte noch zweifeln, aber mein Führer schüttelte den Kopf und meinte, der dürfe nicht lügen. Nun fanden sich denn auch bald am Wege hin und wieder Gruppen von Landleuten, die über die Vorfälle sprachen, ziemlich in dem Geiste meines ersten Berichterstatters, bald gelinder, bald stärker, die Gefängnisse wären erbrochen, Militär sey nicht in der Stadt, die Bürger bewaffnet; wenigstens vom Feuer wußte Niemand. Endlich wurde ich ungeduldig, und hieß ohne Aufenthalt vorüberfahren, damit wir noch vor Abend in die Stadt kämen. Doch unterließ der Kutscher nicht, wenigstens indem er weiter fuhr, die Entgegenkommenden ein Wort zu fragen, und als sich einer fand, der ihn beruhigte und versicherte, die Sache sey schon vorbei, nichts mehr zu fürchten, duldete ich gern, daß er einen Augenblick anhielt. Endlich fuhren wir in die Stadt hinein, die Straßen wogten allerdings von Menschen, und bald kamen uns Patrouillen von bewaffneten Bürgern entgegen; an einer andern Stelle führte man Verhaftete; mehrere Male war

das Gedränge so groß, daß wir halten mußten. Endlich langten wir im Gasthofe an; einige Reisewagen waren angespannt, eine Dame klagte heftig, daß ihre Pferde nicht kämen, sie wolle durchaus noch vor Nacht fort. Doch waren diese Scenen die letzten Zeichen von Schrecken und Flucht, und ich hörte nun ruhige Erzählungen des Geschehenen. Nur dem äußern Scheine nach hatte dieser Vorfall Aehnlichkeit mit denen jenseits der Gränze. Hier hatte sich keine Behörde ihrer Gewalt begeben, hier waren die Truppen nicht zurückgezogen, ihre zufällige Abwesenheit vielmehr hatte der schlechteste Pöbel zu einem Raubversuche benutzt, und alle Bessern hatten sich sogleich zur Aufrechthaltung der Ordnung vereinigt. Sie wissen das Nähere. Am andern Tage war die Besorgniß vorüber; es handelte sich nicht mehr um Vertheidigung gegen Angriffe, sondern nur um Ausmittelung und Verhaftung der Schuldigen. Ich fühle es mit Freuden, daß ich wieder auf dem festen Boden Deutschlands stehe, wo Verbrechen und Irrlehren an dem treuen und tiefen Sinne des Volks scheitern. Wir sind Irrthümern nicht weniger unterworfen als die andern, aber wir können uns ihnen nicht so ganz ergeben. Jede Einseitigkeit ruft bei uns zugleich die entgegengesetzte hervor, sie bildet sich zu zwei Parteien, von denen keine das Uebergewicht hat, und die ihre Vereinigung nur in dem gemeinsamen Streben nach Wahrheit haben. So lange noch eine Sache zweideutig ist, so lange sie noch mit Gewalt und Unrecht durchgeführt werden muß, sind wir noch nicht mit ganzer Seele dabei; dann sind wir schwankend und uneinig. Einig und stark sind wir nur im Dienste der Wahrheit.

Die Bewegung, welche die Nachbarvölker ergreift, wird auf uns nur schwache Wirkung ausüben. Der Deutsche ist vorzugsweise religiös, er begeistert sich nur für die höchsten Dinge; die materiellen Bedürfnisse und die wahren oder vorgeblichen Ansprüche persönlicher Freiheit beschäftigen ihn nur so weit, als sie mit jenen in Verbindung stehen. So lange die Richtung der neuern Zeit auf diese Güter noch

in ihrer Ausbildung, ihre Beziehung auf die Religion noch undeutlich war, konnten wir uns ihr nicht entziehen, erschienen aber auch unmächtig und unfähig, weil wir mit uns selbst darüber nicht im Reinen waren. Jetzt da sie sich entwickelt hat, und sich deutlich vom Religiösen scheidet, verschwindet ihre Bedeutung für uns mehr und mehr. Darum heben wir uns auch jetzt im Leben und in der Kunst, weil unser Gefühl für beide sich jetzt wieder ungehindert an die Religion anschließen kann.

Es ist fast eine Ironie des Schicksals, daß ich noch vor dem Schlusse einer Reise, während welcher ich den Blick mehr als je auf Vergangenheit und Kunst richtete, von der Gegenwart gleichsam eingeholt und zum Zeugen ihrer politischen Noth gemacht worden bin, wie einer, der nach den Sternen sieht und an dem Steine auf der Erde anstößt. Ich will es aber günstiger nehmen und wie das allgemeine Loos betrachten. Denn jeder, der in der Vergangenheit forscht, kommt zuletzt bei der Gegenwart an. Uebrigens blicke ich jetzt am Ende meiner Wanderung nicht ohne Freude auf den zurückgelegten Weg. Freilich habe ich wohl etwas Anderes gefunden, als ich suchte. Ich forschte nach der Kunst und fand zunächst die Geschichte.

Warum in gewissen Zeiten der Genius, wie unter der Last eines schweren Gewandes sich mühsam und unbeholfen bewegt, und in andern leicht schwebt, wie von günstigen Lüften getragen, das nur wollte ich wissen; ich suchte den Aufschluß für die Kunst in der Geschichte, und ich erhielt den Aufschluß für die Geschichte in der Kunst. Wenigstens leitende Fäden! Die Geschichte erscheint wie ein Zug durch die Wüste, dessen Regel wir nicht erklären können. Warum hier gerastet wurde, warum sie dort nicht verweilte, ist uns ein Räthsel. Die Werke der Kunst aber sind Wegsteine mit Inschriften, die, wenn wir die Sprache zu deuten wissen, uns Manches lehren. Jetzt können wir den Weg verfolgen, die Natur des Landes erforschen, und die Gründe der wunderlichen Wendungen des Zuges, der auf-

fallenden Dauer mancher Tagemärsche wahrnehmen. Freilich sind einige dieser Steine vom Sande der Wüste bedeckt, an andern ist die Inschrift unleserlich geworden, und wer weiß, ob nicht Irrthümer beim Entziffern der Hieroglyphen vorgefallen sind. Indessen stimmen sie zu häufig überein, als daß wir ganz irren sollten.

In dieser Deutung, in der Gewohnheit diese Schriftzüge ihrem Geiste nach aufzufassen, glaube ich auf dieser Wanderung gewonnen zu haben.

Ist dieser Gewinn für die Geschichte aber auch einer für die lebendige Auffassung der Kunst?

Wenigstens kein Verlust! Die geschichtliche Betrachtung mag sich zur Kunst ungefähr so verhalten, wie nach dem Ausspruche des Kanzlers Baco die Philosophie zur Religion, obenhin gekostet führet sie davon ab, völlig genossen führet sie zurück.

Wer historische Notizen so eifrig sucht, daß er darüber das Gefühl für das innere Leben des Kunstwerkes verliert, der ist auch wohl in den Geist der Geschichte nicht tief eingedrungen. Ihm ist die Geschichte auch bloß eine Sammlung von Nachrichten.

Und nun gar für uns Deutsche. Auch hier können wir nur mit ganz beruhigtem Gewissen verfahren. Der Zusammenhang der Kunst mit der Ueberlieferung ist nun einmal nicht zu läugnen, an eine Vergangenheit lehnt sie sich an. Daher konnte unsere Kunst nicht eher recht kräftig blühen, als bis die ganze Vergangenheit erforscht, und selbst mehr oder weniger angewendet und ins Leben übergegangen war. Auch hier ist für uns kein so schroffer Gegensatz zwischen Vorzeit und Gegenwart. Wenn ich mich auf die Heimath freue, so ist es wahrlich auch auf die heimische, neue, frisch blühende Kunst. Gewiß der höchste Genuß ist in dem ganz Individuellen des Künstlers. Durch das Werk hindurch führen wir mit ihm ein Wechselgespräch der Seelen, über zartere Empfindungen, als sich in Worte fassen lassen. Und darin liegt auch der geschichtliche Werth der ältern Kunst, daß sie uns Dinge

meldet, die keine Chronik fassen konnte. Aber immer tönt hier der Ruf über den Raum von Jahrhunderten fort, und selbst dem geübten Sinn entgeht manche leisere Betonung, manche zartere Schönheit. Erst bei der gegenwärtigen, werdenden Kunst sind wir ganz. Daher, wo keine Production, ist auch kein völliges Verständniß, und durch das Heutige werden wir erst in das Frühere eingeführt. Aber vielleicht sind wir auch um so empfänglicher für die neuere, wenn wir von der ältern Kunst zu ihr zurückkehren. Ich füge mein letztes Notizenblatt bei. Meine Brieffeder sagt Ihnen Lebewohl, ich selbst begrüße Sie bald.

Letztes Notizenblatt.

Dinant.

Nachrichten über die Zeit der Gründung der alten Kirche habe ich nicht gefunden; sie gehört der Zeit des Ueberganges in den gothischen Bau an.

Die Vorderseite nimmt sich sonderbar aus; die zwei Thürme, welche sie erhalten sollen, sind nicht weit über das Dach der Kirche hinausgeführt, und man hat dagegen den leeren Mittelplatz durch einen hölzernen Glockenthurm mit kuppelartigem Dache ausgefüllt. Die Façade ist einfach, fast nur durch die große, tiefeingehende Thüre des Mittelschiffs verziert, welche durch einen Pfeiler in der Mitte getrennt, wie häufig, unten einen doppelten Eingang bildet. Darüber ein hoher Spitzbogen; innerhalb dessen eine Rose aus dem Achteck, nur in der Krümmung des Bogens Bildsäulen, welche den reichen Styl des vierzehnten Jahrhunderts haben. Neben der Thüre sind Basreliefs in früherem, mehr architektonischem Style.

Das Schiff hat außer der Halle unter den Thürmen vier Intercolumnien. Rundsäulen, aus großen Steinen zusammengesetzt, etwa 14 Diameter hoch, auf achteckigem, kurzen Untersatz mit flacher runder Basis. Die Capitäle haben

unter der achteckigen Plinthe eine einfache, aus kleinen gradlinigen Winkeln zusammengesetzte Verzierung. Ueber den Verbindungsbogen ist eine Galerie von kleinen Säulen. Die Gurten des Gewölbes sind bis zu derselben herabgeführt, und unterhalb durch eine Rundleiste bis auf das Capitäl der Säule fortgesetzt. Die Breiten der Schiffe sind 17 und 9. Auch die Pfeilerweite ist 9. Im Chor, der nur die Breite des Mittelschiffs hat, während die Seitenschiffe jenseits des Kreuzarms nicht fortgesetzt worden, steht der Hauptaltar unter sechs schlanken Rundsäulen. Sie sind ungleich und stehen deßhalb zum Theil auf höhern Untersätzen, doch zeigt das bekannte vorgothische Blatt in den Ecken der Basis, daß dieß nicht erst die Folge einer Restauration ist. Die Capitäle sind kelchförmig mit Blättern in ihrer ganzen Länge verziert, erinnernd an die ägyptischen Palmblättercapitäle. Der Umgang ohne Capellen und Fenster gibt sieben Seiten des Zwölfecks. Kleine freistehende Säulchen stützen hier das Gewölbe. Das Kreuz ist ein wenig breiter als das Mittelschiff, und tritt um eine Säulenweite über die Abseiten hinaus. Am Ende der rechten Abseite ist die Taufcapelle mit einem achteckigen Taufbecken von sehr alter Arbeit. Davon vier Köpfe bemerkenswerth wegen der wunderlichen, an die persische Tiara erinnernden Hauben. Die hintere Wand ist eine, vormals nach Außen führende, jetzt vermauerte Thür. Sie hat auf jeder Seite fünf Blättercapitäle, ähnlich denen des Chors, und darüber im Rundbogen, Bildwerk. Die Krönung der Jungfrau mit Engeln und Propheten.

Die äußere Seite dieser Thür ist jetzt durch die spätere, im Spitzbogenstyle erbaute Eingangshalle verdeckt, dagegen findet sich an der Außenwand der gegenüberliegenden linken Abseite eine entsprechende, jedoch wohl noch ältere Thüre. Sie hat über dem einfachen Eingange im Halbkreise die häufig vorkommende Darstellung, Christus, bekleidet, in der Stellung des Lehrers, umgeben von dem die Verklärung andeutenden Oval von zwei Engeln angebetet.

Die Thürpfosten sind ohne Säulen oder sonstige architektonische Verzierung nur mit Bildwerk in verschiedenen Feldern verziert. Ebenso die entsprechenden, jenes Mittelbild umgebenden Kreisbogen. Die Figuren sind sehr kurz, aber keineswegs unförmlich. Die Gewandung ist in der gewöhnlichen byzantinischen Manier behandelt, so daß jede Falte so weit wie möglich durchgeführt ist. In den Bildwerken der südlichen Thüre, die neuer zu seyn scheint, ist keine Spur dieser strichartigen Meißelung.

Das Aeußere ist höchst einfach, besonders die Wand des Chors, da sie dicht an den Felsen herangeht. Am Sims des Hauptschiffs ist eine Bogenverzierung, ähnlich der, die man in Deutschland die neugriechische genannt hat, aber nicht in Kreis-, sondern in Spitzbogen.

Huy.

1. Die Collegiatkirche.

In völlig ausgebildetem gothischem Styl. Vorn der Thurm mit einem kreisförmigen und darüber einem spitzen Fenster. Im Schiff vier Intercolumnien; Breiten der Schiffe 18 und 8½, Pfeilerweite 9 Schritte. Ueberdieß Capellen von 6 Schritt Breite. Rundsäulen, doch im Innern des Hauptschiffs mit einer daran heruntergeführten Gurtenverlängerung oder Halbsäule. Achteckige Capitäle mit einer Blätterreihe; runde Basis; aus dunkelm Steine. Die Galerie unter den Fenstern ähnlich wie in Mons aus einfachen Spitzbogen und Rosen. Das Kreuzschiff tritt nur wenig vor den Abseiten vor. Breite 18. Chor sehr lang, mit Abseiten, aber ohne Umgang, fünf Intercolumnien, dann dreiseitig geschlossen.

Auf der südlichen Seite des Chors ist eine Eingangsthür sehr reich geschmückt, in guter, stark erhobener Sculptur.

2. Weiter entfernt vom Ufer ist die Hospitalskirche St. Maurus, früher St. Johann Evangelist; klein, ohne Abseiten, mit gerader Decke. An der Südseite eine, jetzt vermauerte, Thüre, ohne architektonische Verzierung, aber in dem Rundbogen darüber ein Bildwerk von sehr hohem Alterthum.

thum. Christus in der Mitte, kenntlich durch den Heiligenschein mit dem Kreuze und das aufgeschlagene Buch. Neben ihm Maria und Johannes. Jene mit der Krone, in kurzer breiter Gestalt, die man für männlich halten könnte, wenn sie nicht auf einem Zettel ihren Namen zeigte. Dann auf jeder Seite ein Engel mit umgeschlagenen Flügeln. Die Behandlung ist zwar die strichartig schattirte, aber sehr roh. Um den Bogen und in der Sehne desselben ist eine längere Inschrift, die in ihren noch vollkommen römischen, jedoch stark contrahirten Buchstaben auf das zehnte oder spätestens eilfte Jahrhundert schließen läßt.

Lüttich.

Der alte Dom St. Lambert existirt leider nicht mehr. Nach den freilich nicht sehr zuverlässigen Zeichnungen der ältern topographischen Werke war das bestehende Gebäude im spätern, reichen gothischen Styl. Jetzt ist die bischöfliche Kirche in St. Paul, einem Gebäude des ausgebildeten gothischen Styls, gewiß nicht älter als aus dem vierzehnten Jahrhundert, vielleicht noch jünger. Indessen mögen die Grundverhältnisse eines ältern Baues (da hier schon 966 eine Kirche gegründet ist) Einfluß behalten haben. Breite des Hauptschiffes und des Kreuzes 24, der Abseiten und des Pfeilerabstands 10¼ Schritt. Im Hauptschiff außer der Halle des Thurms 7 Intercolumnien. Rundsäulen mit Blättercapitälen und achteckigem Plinthe, mit runder toscanischer Basis und einem hohen quadraten Untersatz. Sehr stark gespitzte Bogen, darüber eine Galerie von Säulen und verzierten Spitzbogen. Große viertheilige Fenster, durchweg mit reichen Rosen. Einfaches Kreuzgewölbe von nicht bedeutender Höhe; im Hauptschiffe sind die drei Gurten als Bündelpfeiler bis auf die Capitäle der Säulen herabgelassen; im Seitenschiffe, nach der Seite der Capellen, bilden sich daraus drei, zu einem Halbpfeiler verbundene, Halbsäulen. Das Kreuzschiff tritt nicht über die Breite des Hauptschiffs mit den Capellen heraus.

Der Chor ohne Umgang hat fünf Seiten aus dem Zehneck, und ist durch drei Fenster beleuchtet. Aeußerlich erkennt man an der Verschiedenheit des Steins und den einfachen Formen, daß er von einem andern, wahrscheinlich frühern, aber nicht weit entfernten Bau herrührt. Einer der (sämmtlich nicht stark geformten) Strebepfeiler ist unten als Säule gebildet, deren Capitäl deutlich die Zweige eines Baums nachahmt. An den geraden Seiten des Chors sind Capellen, welche mit Strebebogen die höhern Wände stützen. Der Thurm steht vor der Façade, mit neuer Spitze. Seine Halle, durch die Orgel vom Schiffe getrennt, dient als Sacristei. Darin zwei Säulen von schwarzem Marmor auf achteckiger Basis mit gewundenem Stamme und sehr ausgearbeiteten Capitälen, in welchem neben reichen Blumenzierrathen auch Thiergestalten vorkommen. Im Chor und Kreuz viel Marmor- und Bildhauerarbeit, indessen wie die Gemälde ohne Kunstwerth.

Im Süden der Kirche ein Kreuzgang von schöner gothischer Arbeit, der westliche Gang höher und geschmückter, offenbar später. An der östlichen Seite mehrere Capellen mit freistehenden kleinen Rundsäulen auf achteckiger Basis. Eine Reihe von Grabsteinen gibt Gelegenheit, die Entwickelung des Styls zu beobachten. Die aus dem fünfzehnten Jahrhundert haben sämmtlich die Darstellung des Verstorbenen in erhabener oder eingegrabener Arbeit zwischen architektonischen Zierrathen. Beim Jahre 1425 bestehen diese noch in einem einfachen gothischen Bogen zwischen Spitzsäulen. Beim Jahre 1454 ist schon höchst bunter Schmuck und kommen herabhängende Schlußsteine vor. Im fünfzehnten Jahrhundert ist die römische Bezeichnung der Jahrszahl beobachtet. Beim Jahre 1525 (es ist geschrieben XV C XXV) sind die Formen der gothischen Architektur noch beibehalten, aber übergehend in die wunderlichsten Blumenzierrathen und Thiergestalten.

Die Thüre, welche zum Kreuzgange und durch diesen in die rechte Abseite führt, zeigt ebenfalls die Entartung des frühern Styls im sechszehnten Jahrhundert. Noch gothische Formen, aber theils gemischt mit italienischen Arabesken,

theils ins Breite und Ueppige ausartend; statt des einfachen Spitzbogens der sogenannte Eselsrückenbogen.

St. Jakob. Kirche einer vormaligen Abtei, die in den Jahren 1014 bis 1019 vollendet seyn soll. Das jetzige Gebäude ist in überladener gothischer Architektur, aus ihrer letzten Zeit.

Inneres. Breite des Hauptschiffs 21½, der Abseiten 10½, der Pfeiler 11, des Kreuzes 20. Zusammengesetzte Pfeiler, an welchen sich die Gewölbgurten und die Stäbe der Bogen als acht schmale Säulchen mit Capitälen herunterziehen. Die Verbindungsbogen sind mit herabhängenden Spitzen verziert, welche an die abenteuerlichen Formen der Tropfsteinhöhlen erinnern, und die man ähnlich an arabischen Bauten in Granada in den Sälen der Abencerragen, der Schwestern u. s. w. bei de Laborde findet.

Neben den Abseiten sind zwar keine Seitencapellen, aber die Strebepfeiler sind (wie auch sonst nicht selten) in das Innere gezogen, und geben so Vertiefungen, in welchen zwischen je zwei Pfeilern zwei Bogen durch eine mittlere Säule gestützt sind. Diese Bogen tragen eine, bei den Fenstern vorbeigehende, nach der Kirche zu vergitterte Galerie.

Das Kreuzgewölbe ist sehr bunt und überdieß vergoldet. Auch sonst sehr bunter Schmuck; in den Ecken der Verbindungsbogen Medaillons mit Propheten in blauem Stein. Das Chor hat tiefe, schmale Fenster, ohne eigentlichen Umgang, aber mit ganz niedrigen Capellen dahinter.

Malerei und Sculptur auf den Altären ist unbedeutend.

Aeußerlich. Ueber den Fenstern des Hauptschiffs läuft, selbst über den großen Fenstern des Kreuzschiffs, eine leichte Galerie, von etwas ausgeschweiften Spitzbogen. Die Rosen der Fenster zeigen die Anspielung auf Baumwuchs. Der Giebel des Kreuzes verbindet gothische und moderne Formen. Das Portal der linken Abseite, mit der Jahreszahl 1558, ist dagegen schon ganz im italienischen Styl mit kleinen korinthischen Säulchen.

Vorn ist ein alter Thurmbau, von der Breite des ganzen

Gebäudes, mit flachem Giebel, und einzelnen übrig gebliebenen Säulchen und Halbkreisen neugriechischen Styls.

St. Croix. Schon in den höhern Theilen der Stadt gelegen. Collegiatkirche im Jahre 979 gegründet, 1044 dotirt und erweitert. Das Hauptschiff und der östliche Chor sind im gothischen, der westliche Chor im Rundbogenstyl.

Schiff und Abseiten von gleicher Höhe. Breiten der Schiffe 20 und 10, der Pfeilerweite 11. Sehr schlanke Rundsäulen, wohl 16 bis 18 Durchmesser, auf hohem rundem Untersatz, mit kurzem Capitäl. Nur im Seitenschiffe ruhen die Gewölbe unmittelbar auf den Capitälen der Säulen und der ihnen entsprechenden Halbsäulen an den gegenüberliegenden Wänden, im Hauptschiffe auf einem aus dem Stamme der Säule hervortretenden Kragsteine. Fenster fünftheilig. Darunter niedrige Capellen mit Fenstern in der Form sphärischer Dreiecke; gewiß später angebaut, aber dennoch wie die Verzierungen ergeben, noch aus der Zeit des gothischen Styls. Das Hauptschiff hat vier Intercolumnien. Das Kreuz, vor den Abseiten nicht vortretend, ist nur durch größere Breite und Fenster ausgezeichnet. Es hat zusammengesetzte Pfeiler. Der östliche Chor schließt ohne Umgang in fünf Seiten des Zehnecks bloß auf der Breite des Mittelschiffs. Westlich eine runde Concha zwischen einfachen Stäben und neugriechischer Verzierung, drei rundbogige Fenster, darüber eine Galerie von kleinen Säulen. In demselben Styl ein daran anstoßender achteckiger Thurm. Beides offenbar ein Ueberrest eines frühern Baues, bemerkenswerth durch seine westliche Lage.

St. Martin du Mont. Kirche des reifen gothischen Styls, auf der Spitze des Bergs gelegen. Thurm allein auf der Façade. Große Strebepfeiler mit kleinen Halbsäulen, sonst das Aeußere nur mit einer Reihe kleiner Spitzbogen am Sims verziert. Im Innern vier Intercolumnien zwischen Rundsäulen, an welchen sich Halbsäulen anlehnen, deren Capitäle mit den Gurten des Gewölbes verbunden. Breiten der Schiffe 20 und 11, der Pfeilerweite 10, der Capellen 10. Kreuzbreite 20. Das Chor, aus dem Achteck dreiseitig geschlossen, ohne Umgang.

St. Johann. Neue Kirche mit achteckiger Kuppel. Nur der Thurm ist Ueberbleibsel eines vorgothischen Baues.

St. Antonius. Styl des sechzehnten oder siebenzehnten Jahrhunderts; basilikenartig; Rundsäulen auf achteckigen Piedestals mit modernisirten jonischen Capitälen, Rundbogen, Chor mit geradem Schlusse.

St. Bartholomäus. Vorgebäude im vorgothischen Style, von der ganzen Breite der Kirche, mit zwei Thürmen. Auch am Hauptschiffe oben ist die alte Eintheilung und die neugriechische Verzierung sichtbar. Das Chor dagegen ist neuer Ansatz. Im Innern vorgothische Verhältnisse; Breite des Hauptschiffes und des Kreuzes 17, der Abseiten 9, der Pfeilerweite 7 Schritt, übrigens modernisirte Rundsäulen und Rundbogen.

Taufbecken, in Metall getrieben, rund, auf zwölf Stieren, in verschiedenen, freien Bewegungen. Umschrift:

Bissenis bobus pastorum forma notatur
Quos et apostolicae commendat gratia vitae
Officiique gradus quo flaminis impetus hujus
Letificat Sanctam purgatis civibus urbem.

Es wird darin wohl angespielt auf die Zwölfzahl der ursprünglichen Stellen des Stiftes dieser Kirche.

Fünf Darstellungen umgeben das Becken:

1) Johannes der Täufer predigend (Facite ergo Facta penitentie); 2) derselbe taufend (Ego vos baptizo in aqua); 3) die Taufe Christi; 4) die Taufe des Hauptmanns Cornelius; 5) Graton Philosophus und Johannes Evangelista (Cecidit sps scs [spiritus sanctus] super omnes qui audiebant verbum).

Es scheint Arbeit des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts zu seyn. Die Zeichnung hat weder die dürre geometrische Strenge und Symmetrie des vorgothischen Styls, noch die sentimentale Weichheit, die im vierzehnten Jahrhundert gewöhnlich wurde. Die Figuren treten ziemlich stark hervor, und die Gesichter haben daher zu sehr gelitten, um noch ein Urtheil zu gestatten. Dagegen sind die Verhältnisse der Kör-

per gut, die Gewandung ist würdig, und Stellung und Wendung (z. B. und besonders die des einen Zuschauers auf Nro. 2) ungewöhnlich frei und belebt, fast antik. Die Schrift ist in Capitalbuchstaben, von denen nur das G und zuweilen H die gothische, die übrigen, namentlich auch A und N, die lateinische Form haben. Die Kirchen des Stadttheiles auf dem rechten Ufer der Maas sind nicht bedeutend.

St. Nicolaus. Breiten 22 und 11, der Pfeilerweite 11½ Schritt. Im Hauptschiff 4 Intercolumnien, Rundsäulen mit attischer Basis und achteckigem Piedestal. St. Remacle du Pont, mit neuerer Façade, Rundsäulen und Kreuzgewölbe.

An einem schönen Morgen machte ich den Spaziergang nach der vorstädtischen, auf der Höhe des Berges gelegenen Kirche des heiligen Aegidius (St. Giles), in welcher das Grabmal des bekannten englischen Reisebeschreibers des vierzehnten Jahrhunderts, des Ritters John v. Mandeville, seyn soll. Es war nicht möglich, in das gefüllte architektonisch uninteressante Kirchlein einzudringen. Selbst die Aussicht belohnte den Weg nicht.

Maestricht.

St. Servatius. Große Kirche des Rundbogenstyls, jedoch mit manchen späteren Aenderungen. Der Chor ist eine runde Concha von zwei Thürmen begränzt. Unter dem Dache eine Galerie von Zwergsäulen. Darunter zwei Bogenstellungen als Verzierung, die obere mit Säulen, die untere mit Pilasterstreifen; ähnlich dem Chor der Apostelkirche in Köln, jedoch in leichterer Arbeit. Die Capitäle der Säulen sind Würfel mit sehr reichen Verzierungen. Das Kreuz scheint seine jetzige Gestalt bei einem spätern Bau erhalten zu haben; es ist aus anderm Steine und hat breite Fenster mit Spitzbogen. Das Langhaus dagegen mit kleinen, im Rundbogen geschlossenen Fenstern über den sehr niedrigen Abseiten gehört wieder zum ältern Bau. In Westen ein gewaltig breiter

Thurmbau, der durch Stein und Formen noch höheres Alter anzuzeigen scheint.

Inneres: In dem Annuaire de la Province de Limbourg, Maestricht bei Nypels für das Jahr 1828, p. 103, Notice historique sur l'Eglise primaire ci-devant collégiale de St. Servais, sind folgende Maße angegeben. Länge im Ganzen 72 Ellen 9 Palmen 3 Zoll, bis zum Kreuze 43 Ellen 2 Palmen 4 Zoll; Breite zwischen den Pfeilern des Hauptschiffes 10 Ellen 8 Palmen, der Abseiten 5 Ellen 16 Palmen, der Pfeiler 1 Elle 2 Palmen, der Seitencapellen 6 Ellen, des Kreuzschiffes 12 Ellen; Länge desselben 43 Ellen 2 Palmen; Länge des Chors 17 Ellen 8 Palmen 3 Zoll; Höhe des Hauptschiffes 22 Ellen 5 Palmen, der Abseiten 10 Ellen 4 Palmen 8 Zoll. Nach Gregor von Tours (de gloria cap. 72) ist die Kirche durch den Bischof Monulphus (560 bis 593) gegründet. Die Gewölbe sollen nach dem Zeugniß des Herbenus, am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, zur Zeit seines Vaters, gebaut worden seyn. Unter dem Kreuzquadrat befand sich eine Crypta, welche aber bei der Herstellung der Kirche im Jahre 1811 zerstört worden ist. Sie hatte 11 Ellen 8 Palmen Länge und 10 Ellen 6 Palmen Breite, war mit niedrigen Kreuzgewölben ohne vortretende Rippen gedeckt, welche auf sechs kurzen Säulen mit lombardischen (?) Capitälen und attischer Basis ruheten.

Nach meinem Abschreiten war die Breite des Hauptschiffes 24, die der Seitenschiffe 12, des Pfeilerabstandes 11, des Kreuzes 29. Auf jeder Seite des Hauptschiffes sind acht viereckige Pfeiler.

Die Gurten der (componirten) Kreuzgewölbe laufen auf einem Capitäl, nicht tief unterhalb der Fenster zusammen, von welchem ein Gurtenbündel abwärts geht, und ziemlich tief unten auf dem Capitäl einer niedrigen Halbsäule (mit achteckiger Basis) ruht. Entsprechend in den Abseiten. Diese Säulen gehören, so wie das Gewölbe selbst, zu einem sehr späten Anbau. Die Capellen sind aus spätester gothischer Zeit. Bei dem Mangel an Zierlichkeit aller Theile, und der

geringen Höhe und großen Breite des Hauptschiffes, ist auch die Perspective plump und ohne Würde. In der Ecke des letzten Pfeilers beider Abseiten findet sich noch eine Säule mit einem Würfelcapitäl, an welchem ein wild verschlungenes Band als Verzierung. In der Sacristei über der Thüre in einem Rundbogen Christus in dem die Verklärung anzeigenden Oval mit den Zeichen der vier Evangelisten. Dabei die Inschrift:

Haec domus orandi, domus est peccata lavandi,
Hoc subeas limen purgare volens homo crimen,
Intus peccatis lavandum dat fons pietatis.

Ein interessantes altes Kunstwerk ist der Reliquienschrank des heiligen Servatius, in Holz, mit Metallplatten belegt, in welchen in getriebener Arbeit mancherlei Bildwerk. Unten die zwölf Apostel, sitzend, in Rundbogen-Architektur. Die Zierrathen am Rande des Daches, Blumengewinde mancher Art, nicht fortlaufend, sondern in kleinen Rectangeln, im italienisch-byzantinischen Geschmack. Sie so wie die Heiligenscheine der Apostel in Email. Auf dem Dache die Werke der Barmherzigkeit, nicht in der Uebung, sondern schon am Gerichte, durch Inschriften bezeichnet: (domine, quando te vidimus nudum cooperimus te etc.) Daneben Gruppen der Engel mit großen Flügeln. Auf der einen Giebelseite: Beatus Servatius, stehend, unglaublich steif; von den Formen der Arme ist nichts zu sehen, und die Hände zeigen sich viel höher, als in der Natur. Diese Gestalt ist auffallend schlechter gearbeitet, als das Uebrige; fast sollte man vermuthen, daß sie nicht von demselben Meister herrührt, daß sie später in die (entweder ohne feste Bestimmung, oder für die Reliquien eines andern Heiligen verfertigte) Kiste eingesetzt sey. Auf der andern Seite Christus sitzend, mit dem Thronschemel, das Meer zu seinen Füßen und Bäume neben ihm. Die Arbeit der Gewänder ist durchweg die strichartige byzantinische (tratteggiata) mit unrichtiger Anwendung der Faltenbrüche. Die Schrift ist in lateinischen Capitalbuchstaben, doch schon mit der bekannten, der arabischen Ziffer 7 nahe kommenden Abbre-

breviatur des Et, und mit dem gothischen E und M. Es dürfte ein Werk des zwölften Jahrhunderts seyn.

Der Haupteingang ist auf der südlichen Seite, durch eine Vorhalle aus der Uebergangsperiode; neben dem Spitzbogen des Eingangs sind Fenster mit kurzen Säulchen, und die freistehenden Säulen an den Thürpfosten haben Verzierungen des vorgothischen Styls, mit darin vortretenden menschlichen Gestalten. Im Innern der Halle sieht man an den Seitenwänden Halbsäulen mit Rundbogen. Sehr reich verziert ist die aus der Halle in die Kirche führende, stark vertiefte Thür. Auf jeder Seite sind dreizehn Glieder, abwechselnd Säulen und auf Kragsteinen stehende Statuen, jene mit Capitälen in filigranartiger, aber plumper Arbeit, und mit den vorgothischen Blättchen in den Ecken der Basis. Neben der Thür sind auf jeder Seite vier lebensgroße Statuen, Propheten und Heilige, doch von der sorglosesten Ausführung. Der Styl schwankt zwischem dem manierirt-byzantinischen und dem roh natürlichen. Die Glieder sind fast auseinanderfallend, die Köpfe ohne das geringste Gefühl für Seelenausdruck. Innerhalb des Spitzbogens über der Thüre sind drei Basreliefs, kaum verständlich. Darüber noch eine Reihe kleiner Statuen.

Höchst merkwürdig ist das an der Westseite der Kirche befindliche Gebäude, ein einfaches massenhaftes Oblongum, eine Vorhalle, von der Breite des ganzen Schiffes der Kirche, und von halber Tiefe. Das Aeußere, ganz in Steinen, zeigt, obgleich stark verwittert, unten eine hohe Abtheilung ohne Fenster, mit schmalen, senkrechten, pilasterartigen Streifen, die oben durch zwei Halbkreisbogen verbunden sind. Darüber zwei, durch sogenannte neugriechische Verzierung begränzte Stockwerke, in welchen Fenster mit Rundbogen und einer Säule. Ueber diesem ältern Theile ein späterer Aufsatz, welcher in der Mitte den Glockenthurm hat. Das Innere hat auf drei Seiten in drei Stockwerken übereinandergestellte geräumige Galerien, welche durch Treppen in den Seitenthürmen verbunden sind. Der Raum zwischen ihnen

war früher durch alle drei Stockwerke bis oben hin offen, und ist jetzt durch ein, augenscheinlich späteres, über dem zweiten Stockwerke angebrachtes Gewölbe getheilt. Auch die vierte, nach der Kirche zugewendete Seite des Vierecks ist früher in der ganzen Höhe offen gewesen, und erst bei der Herstellung der Kirche im Jahre 1804 zugemauert. Vom Boden auf stützen große Pfeiler die erste Galerie, in den folgenden Stockwerken sind dazwischen leichte Säulen und Rundbogen angebracht. Die Capitäle sind den korinthischen ähnlich, an der attischen Basis fehlt überall das Blatt. Die Sage versetzt dieses Gebäude in die Zeit Karls des Großen, und allerdings ist eine Aehnlichkeit des Styls mit dem des Münsters in Aachen vorhanden. Der Mangel des später so allgemein vorkommenden Blättchens am Fuß der Säule und die ganze Anordnung deuten mindestens auf eine sehr frühe Zeit, und die Verzierung des Aeußern, obgleich sie auch einer spätern, bis zum eilften Jahrhundert angehören könnte, steht damit nicht im Widerspruche.

Daneben ist die, jetzt den Protestanten eingeräumte Johanneskirche, im ausgebildeten gothischen Style, doch ohne große Bedeutung.

St. Nicolaus ist ebenfalls ein gothisches Gebäude mit Rundsäulen. Interessanter ist die daneben stehende vorgothische Kirche Notre Dame, über welche ein Aufsatz im Jahrgange 1827 des oben erwähnten Annuaire folgende Nachrichten gibt.

Nach einer, schon in alten Chroniken enthaltenen Tradition soll auf dieser Stelle zur Römerzeit ein Dianentempel gestanden haben, dessen Wand theilweise in der Concha des Chors erhalten seyn soll. Das Aeußere zeigt nichts, was von dem gewöhnlichen einfachen vorgothischen Style abweiche. Antike Sarkophage sind darin gefunden, ein Brunnen und mehrere Steine mit Bildwerken, zum Theil nackte Gestalten, Vögel und dergl., werden für heidnisch gehalten. Ein nackter Mann, welcher rückwärts auf einem Pferde sitzt, wird von dem Verfasser in beliebter symbolisch-tellurischer

Deutung für einen Apollo gehalten. Die beigefügte Zeichnung zeigt höchst rohe Arbeit. Interessanter ist ein anderes Bildwerk, auf welchem ein Frankenkönig, durch die Lilie bezeichnet, eine Belehnung ertheilt. Wer der König, wer der Belehnte, fragt sich; unter andern hat man an Arnulf und Zwentebold gedacht.

Architektonische Verhältnisse: Länge des ganzen Gebäudes 60 Annes; Breite zwischen den Pfeilern des Hauptschiffes 9, 7, der Abseiten 5, 2; Breite der Pfeiler 1, 45; Breite des Kreuzschiffes 9; Länge desselben 41 (?). Der Chor hat nur die Breite des Hauptschiffes. Darunter eine Crypta auf drei Reihen kleiner Säulen mit Kreuzgewölben. Unter dem großen Thurm in Westen ist eine zweite Crypta mit Pfeilern und Kreuzgewölben.

Gedruckt: Augsburg, in der Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Druckfehler.

Seite	6	Zeile 9	statt Colcar lies Calcar
—	6	— 18	st. nimmer l. immer
—	9	— 10	st. denn l. dann
—	21	— 12	st. Hemmlings l. Hemlings
—	27	— 1	von unten st. Geler l. Gelee
—	28	— 1	von oben st. Swannveld l. Swaneveld
—	34	— 20	st. Ideellbegriff l. Idealbegriff
—	42	— 4	st. mäßige l. müßige
—	49	— 18	st. Hemmelink l. Hemling
—	56	— 14	v. u. st. innern l. Innern
—	59	— 9	ist das Anführungszeichen vor Zweckmäßigkeit zu löschen, und Z. 10 vor: Schreinerarbeit zu setzen.
—	73	— 10	v. u. st. Ghirlandejo l. Ghirlandajo
—	88	— 8	v. u. st. ein l. eine
—	130	— 2	v. o. st. besaßen l. besaß
—	144	— 9	v. u. st. fast l. fest
—	206	— 16	v. o. st. Seite l. Mitte
—	210	— 19	st. minder l. wieder
—	225	— 4	v. u. st. Capitalsäle l. Capitelsäle
—	230	— 5	st. Breen l. Bree
—	232	— 2	v. u. st. z. 3 K. l. z. K. (zeichnenden Künste)
—	235	— 4	v. u. st. Verbank l. Verbeeck
—	240	— 15	v. u. st. welche l. welchen
—	242	— 18	v. o. st. mußten l. mußte
—	259	— 14	st. Corcin l. Corcie
—	261	— 17	st. nun l. nur
—	274	— 16	st. de Caravaggio l. da C.
—	276	— 12	st. richtig l. wichtig
—	—	— 7	v. u. st. verfehlten l. verhehlten
—	279	— 2	st. konnte l. kannte
—	282	— 8	st. Vorstellung l. Verstellung
—	286	— 2	v. u. st. des leichtern Wechsels l. der leichtern Wechsel
—	298	— 15	st. noch l. nach
—	—	— 11	v. u. ist das Wort mag zu streichen
—	300	— 3	v. u. st. Corcin l. Corcie
—	301	— 2	st. Assanction l. Assumtion
—	303	— 1	v. u. st. 1218 l. 1228
—	308	— 6	v. u. st. um l. und
—	330	— 16	v. u. st. Mamelino l. Memelino
—	334	— 2	v. u. st. vivi l. viri
—	336	— 11	st. Broederscup l. Broederscap
—	343	— 18	st. größeren l. größesten
—	344	— 6	v. u. st. par l. per

Seite 349	Zeile 13		ſt. Belzin l. Belgia
— —	— 14		ſt. Gacele l. Gaule
— 387	— 15		v. u. ſt. welches l. welche
— 392	— 10		v. u. ſt. bei beidem l. bei beiden
— 402	— 1		ſt. auch l. mich
— 404	— 17		v. u. ſt. Antonie l. Antoine
— 406	— 18		ſt. Schie Schieting l. Schyf Schieting
— 428	— 7		ſt. Form l. Ferne
— 433	— 8		ſt. Couſios l. Couſins
— 435	— 17		ſt. Mit IIIIc. l. Mil IIIIc.
— 447	— 10		v. u. ſt. Denn l. Dann
— 448	— 9		ſt. charakteriſcher l. charakteriſtiſcher
— —	— 7		v. u. ſt. dieſe l. die
— 463	— 3		v. u. ſt. die Kunſt l. die Künſte
— 473	— 5		ſt. ſtützt l. nützt
— —	— 16		ſt. ſich l. ſie
— 478	— 11		ſt. jener l. jenen
— 492	— 5		v. u. ſt. forenſiſche l. farneſiſche
— 493	— 3		v. u. ſt. Gernon l. Gereon
— 494	— 10		ſt. 1801 l. 1081
— 513	— 7		ſt. den neuerbauten l. dem Neuerbauten
— 516	— 5		ſt. der Alten und Neuen l. des Alten und Neuen.

Der Verfaſſer, welcher wegen ſeiner Entfernung vom Druckorte die Correctur nicht ſelbſt beſorgen konnte, bittet dieſe großentheils Sinn entſtellenden Druckfehler vor dem Leſen zu berichtigen.

Das Entstehen d. Löschfilmal aus dem Zusammenfluß des Oriental. u. Antik. im Christenthum erklärt p. 48

Griechischer Schönheitssinn 108 sqq

p. 130. Parall. der mittelalterl. Poesie u. Malerei. Entwicklg d. Archit. ab aus u. innern p. 217.

p. 269 wichtig Unterschied d. Plastik u. Malerei nackte u. bekleidete Figur

85- B8807